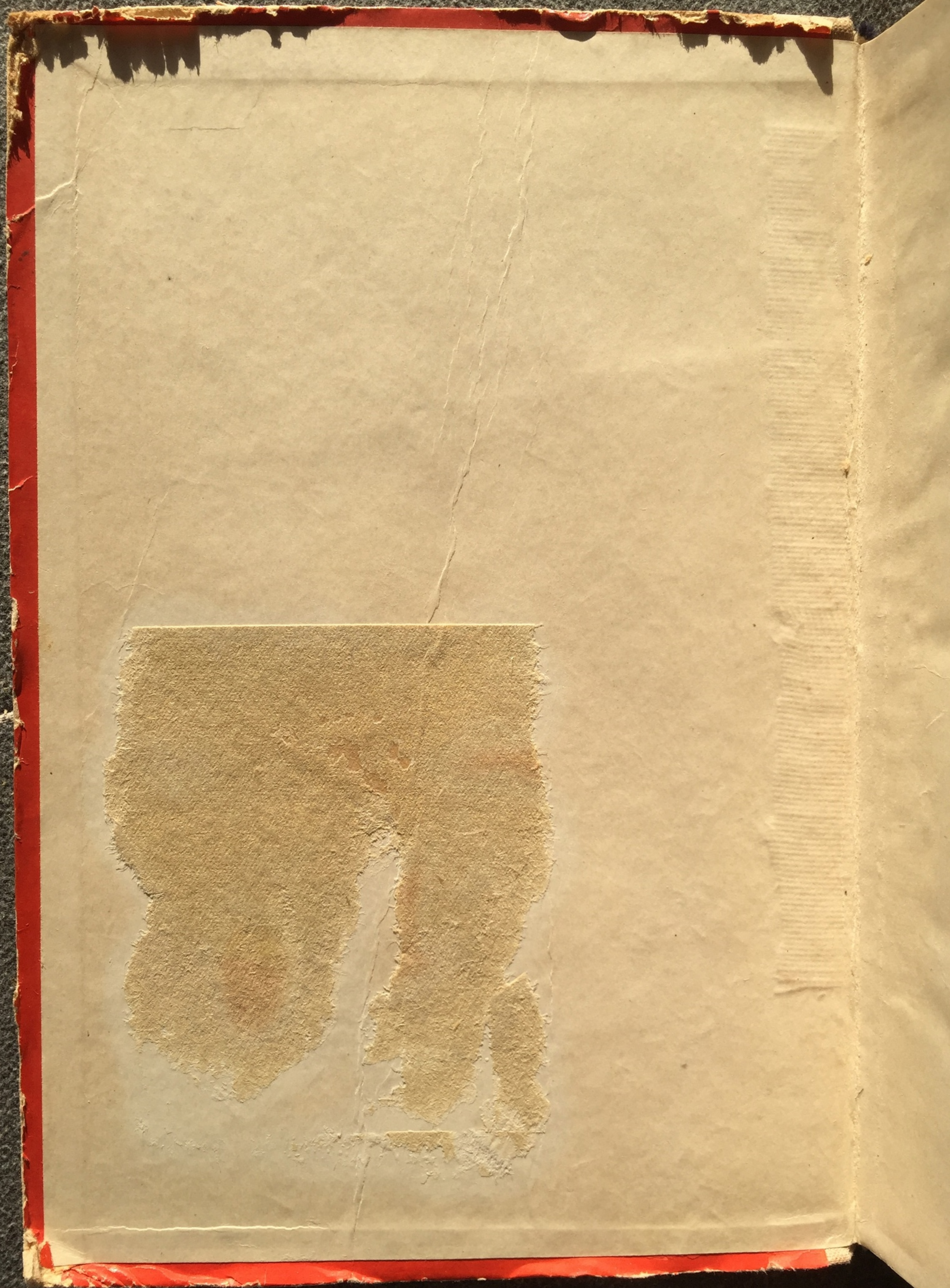


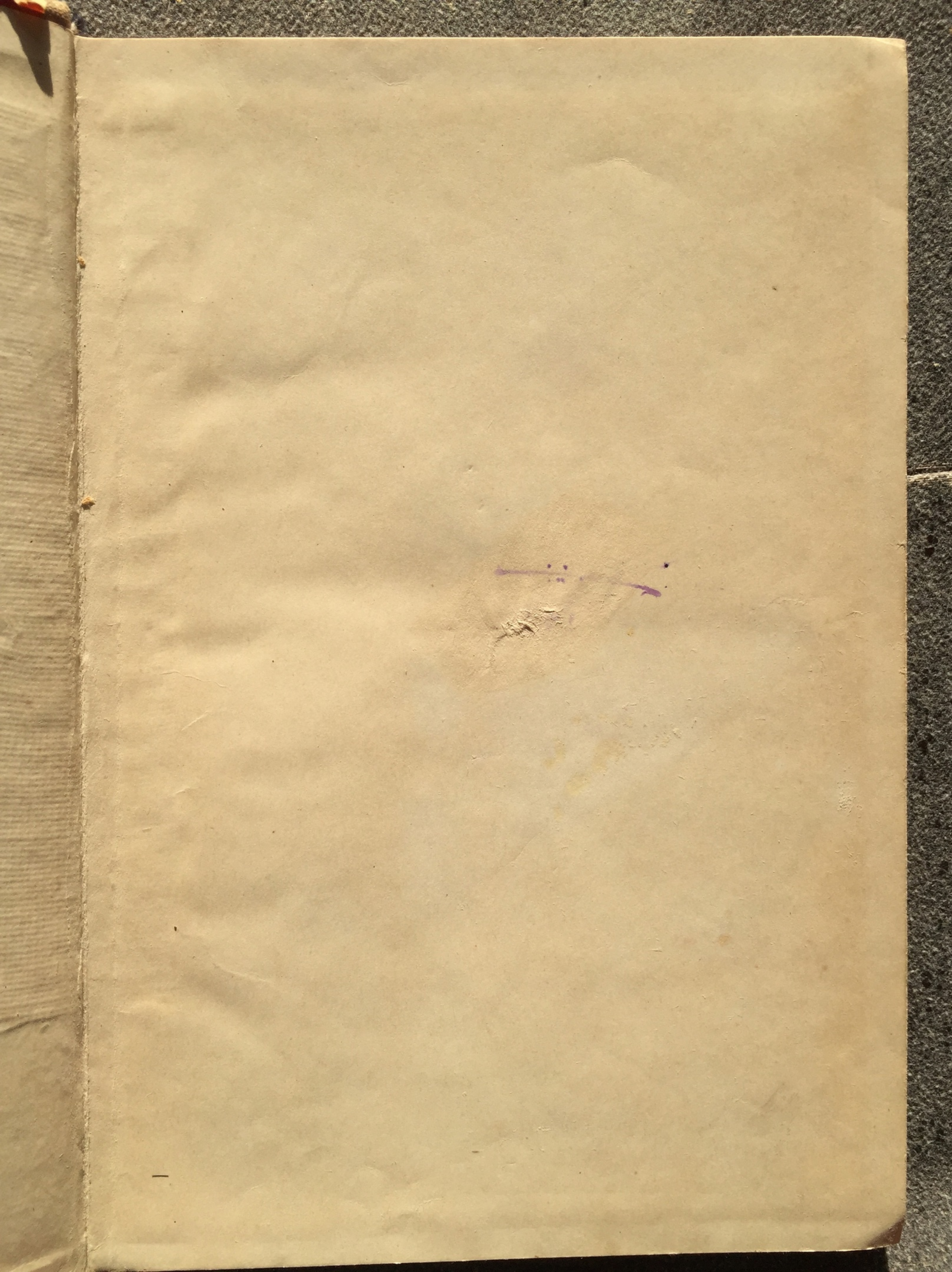
Р. Д. РАУГУЛ

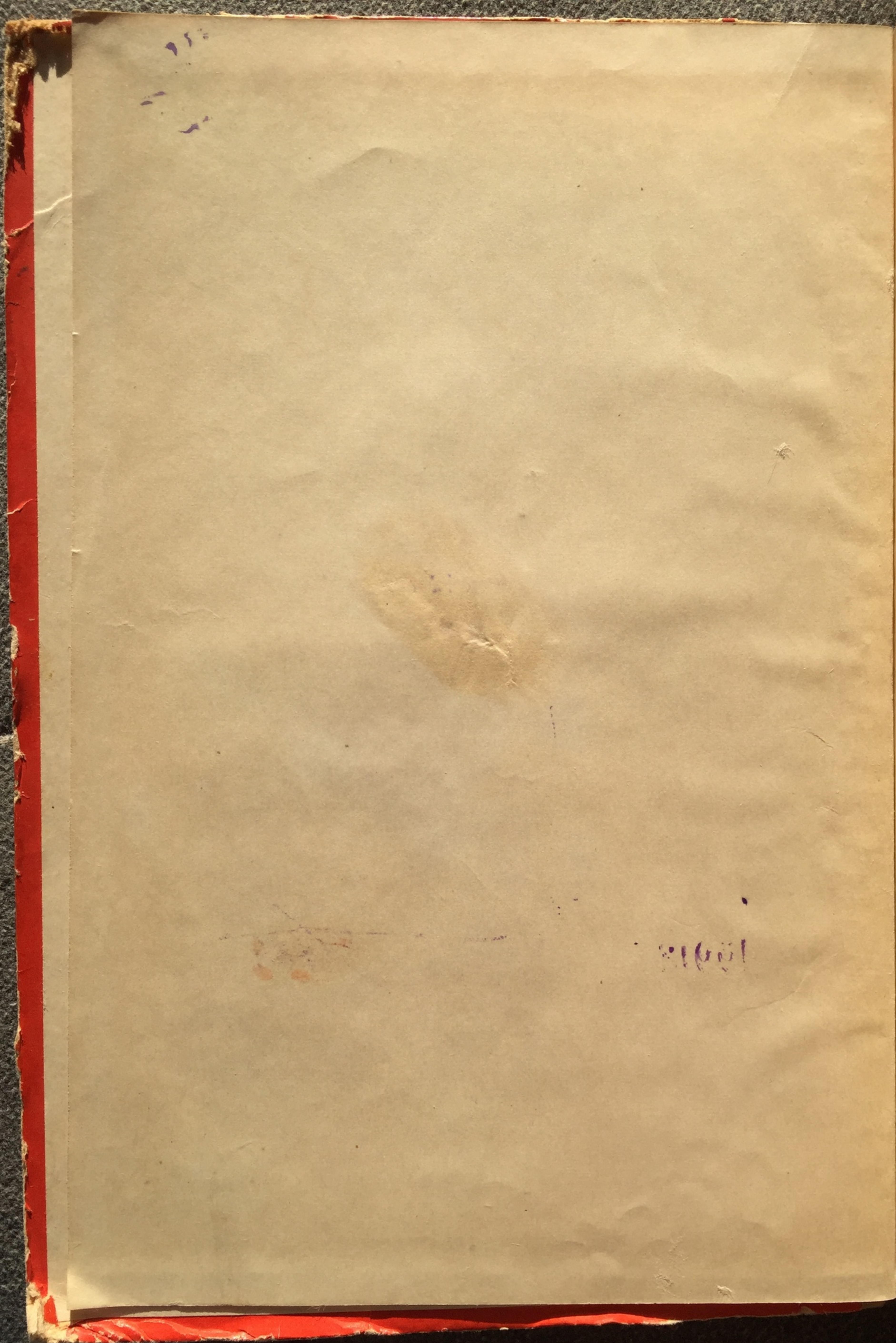
ГРИМ



ИСКУССТВО







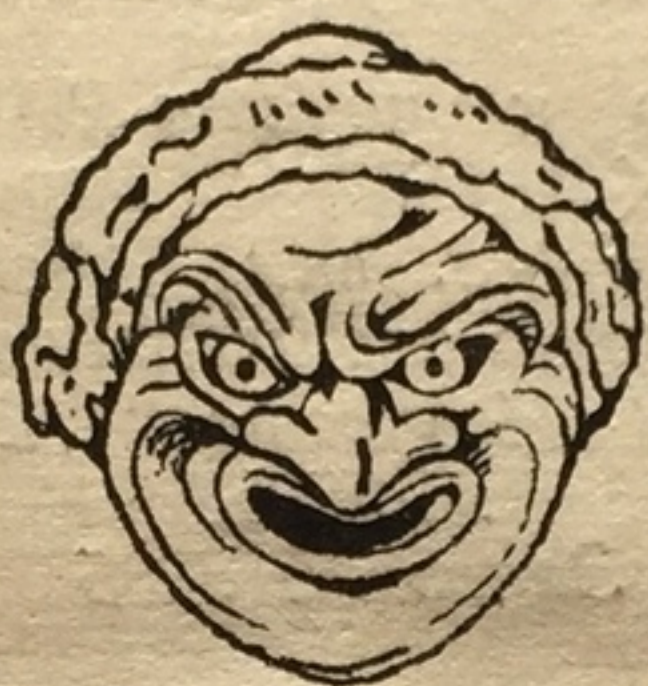
Минист



Ир. 1958
792
P25
Р. Д. РАУГУЛ

Проверено 1953 г.

ПРИМ



2-ое издание

1
Главным Управлением Учебных заведений
Комитета по делам искусств при Совете
Министров Союза ССР рекомендовано как учебное пособие
для театральных учебных заведений

Фундамент. б-ка ВТИ
19918



1947

Государственное издательство

„ИСКУССТВО“

Ленинград

Москва

Ответственный редактор
П. Щипунов

Художественный редактор
Н. Дембо

Художник
С. Подервенский

Подписано к печати 28/VIII—47 г.
Бум. 62×94/16. Тираж 10 000
Печ. л. 15,5 + 3. вкл. Авт. листов
10,56. Учетно-издательских листов
16,23 „Искусство“ № 96
М-05966
Заказ № 3235

Отпечатано в типографии
им. Володарского Управления
издательств и полиграфии
Ленгорисполкома

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Введение	3
Часть первая ТЕХНИКА ГРИМА	
1. Материалы	37
Краски (37). Жиры (38). Изготовление жировых римируемых красок (40). Жидкие гримировальные краски (41). Сухие гримировальные краски (42). Гримировальные инструменты (43). Светящиеся гримировальные краски (44).	
2. Анатомические основы грима	46
Лицо актера и грим (46). Череп (48). Мышцы и мимические выражения (52).	
3. Подготовительные практические упражнения	59
Рабочее место (59). Подготовка лица (59). Общий тон (60). Приемы накладывания общего тона (60). Работа с растушкой (61). Снятие грима (62).	
Упражнения по гримированию	62
Прочерчивание контура костей своего лица (62). Анализ мимических выражений (63).	
4. Технические приемы грима	65
Линейный грим	66
Линия как средство изображения (66). Линейный грим (67). Приемы подводки губ (68). Приемы подводки бровей (71). Приемы подводки глаз (72).	
Цвет и светотень	75
Светотень (75). Цвет (76). Объемный анализ лица (78).	
Приемы гримирования отдельных частей лица	79
Приемы гримирования: лба (80), подбородка (81), щек (82), носа (83), шеи (84), рук (85).	
5. Схема грима	86
Схема грима молодого лица (86), старого лица (88), толстого лица (90).	
6. Характерный грим	91
Характерное мимическое выражение лица (91). Расовый грим (92). Профессиональные влияния (96). Болезнь и ее влияние на покровы кожи (97).	
7. Скульптурно-объемные приемы грима	98
Налепки	99
Техника налепки носа (100). Разгримирование (101). Практические задания (101).	
Наклейки	101
Изготовление наклеек из ваты (102). Изготовление наклейки толстых щек (103). Изготовление наклеек из материи (104). Прочие способы изготовления наклеек (107). Толщинки из резины (108). Гримирование с наклейками (112).	
Приемы заклейки и подтягивания	113
Замазывание бровей (113). Гримирование зубов (114). Заклейка глаз (114). Уничтожение зрачка (114). Подтягивания: носа (114), глаз (114), ушей (115).	
Фактура и аппликация	115
Матовость кожи (115). Рябины, оспа (116). Небритое лицо (116). Шрамы (116). Золотой зуб (116). Блеск глаз (118). Аппликация (118).	
Часть вторая ПАРИК	
1. Роль и значение парика	119
2. Техника изготовления парика	121
Снятие мерки (121). Болванка (121). Монтюр (123). Волосы (125). Трес и крепе (129). Прикрепление волос тамбуровкой (133). Косы, локоны, височки, пробор (134).	

3. *Выполнение грима с париком и наклейками из волос* 134
 Надевание парика (135). Наклейка готовых усов, бровей и бород (135). Наклейка крепится непосредственно на лице актера (136). Гримирование по эскизу (137).

Часть третья

ГРИМ И СВЕТ

1. *Влияние технических условий сцены на грим* 139
 Цвет грима при освещении концентрированным лучом и при рассеянном свете (140). Особенности техники грима в разных условиях освещения сцены (143).
 2. *Влияние цвета освещения на грим* 143
 Изменение цвета гримировальных красок при цветном освещении (143). Трансформирующийся грим (146). Корректирование цвета грима (147).

Часть четвертая

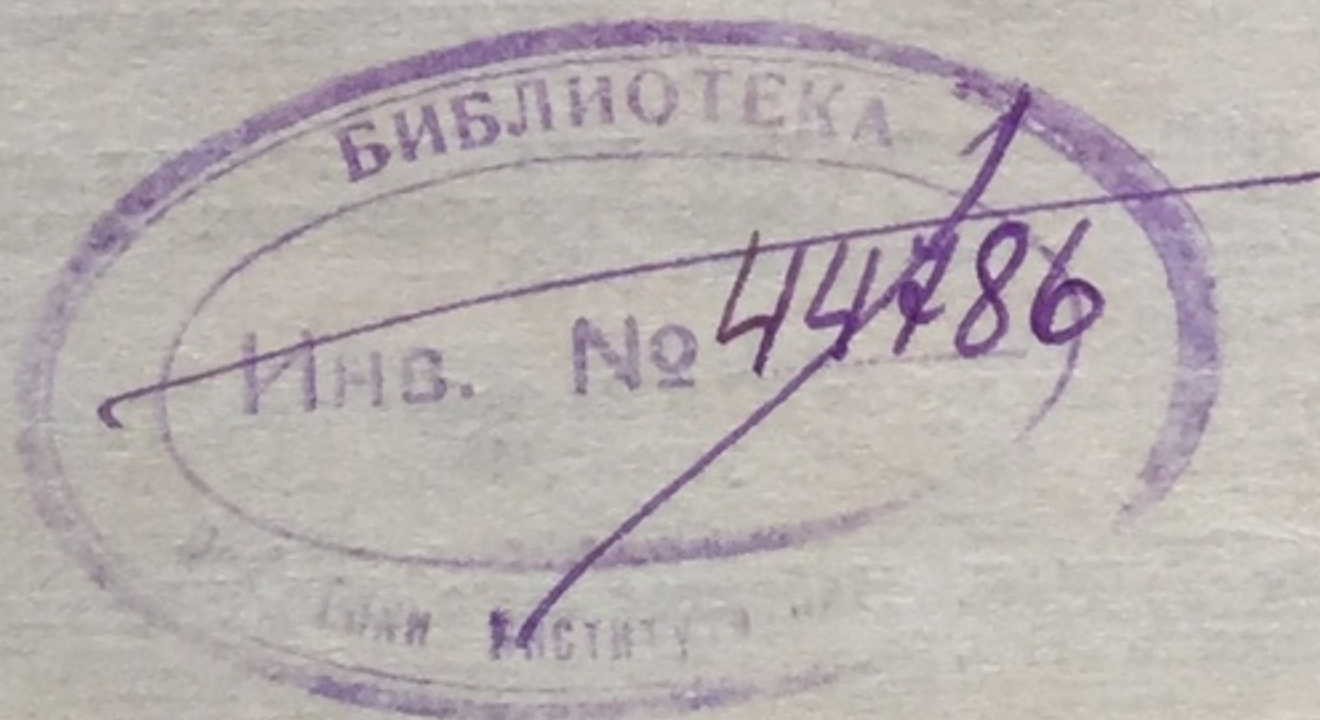
ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ ГРИМА

1. *Композиция* 151
 Грим как компонент образа (151). Основные этапы работы над гримом (151). Подготовительный этап в композиции грима (152). Создание проекта грима (153). Выполнение грима (159).

Приложение

- Парики и прически* 163
 Прически: ассирио-вавилонские, иранские и египетские (163), арабские (166), еврейские (166), греческие, римские и византийские (167), китайские (171), японские (171). Прически средних веков (172). Русские прически (174). Прически: XV в. (177), XVI в. (181), XVII в. (188), XVIII в. (198), XIX в. (203), XX в. (215).

- Таблицы. Образцы тренировочной работы по технике грима 219
 Перечень таблиц 245
 Библиография работ по гриму 246



ОПЕЧАТКИ

Напечатано:

Стр. 222, строка 1 сверху
 " 222 " 2 "
 " 226 " 2 "
 " 226 " 3 "

Нормальные губы
 Узкие губы
 Плоский лоб

Подчеркивание височных
 впадин и надбровных
 дуг

Следует читать:

Узкие губы
 Нормальные губы
 Подчеркивание височных
 впадин и надбровных
 дуг

Плоский лоб

Раугул "Грим"

Зак. № 3235

ВВЕДЕНИЕ

Специфическая особенность театра — это необычайная конкретность его образов, которые создаются живыми действиями играющих актеров. Все выразительные средства театра, в том числе и грим, способствуют этой конкретизации образов.

Посредством грима актер может изменить свое лицо, придать ему такую выразительную форму, которая поможет актеру наиболее полно и всесторонне вскрыть сущность образа и в наиболее наглядном виде донести его до зрителя.

Грим имеет значение не только в своем конечном результате, как один из элементов внешнего оформления создаваемого актером образа. В творческом процессе работы над ролью нахождение грима является для актера определенным толчком и стимулом к дальнейшему раскрытию образа. Станиславский,¹ анализируя процесс своей творческой работы над ролью Сотанвиля, отмечает момент нахождения грима как «момент великой радости» (рис. 1.).



¹ К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве.

Рис. 1. Сотанвиль — К. С. Станиславский («Жорж Данден» Мольера).



Арт. Росси



Арт. Южин



Арт. Сальвини



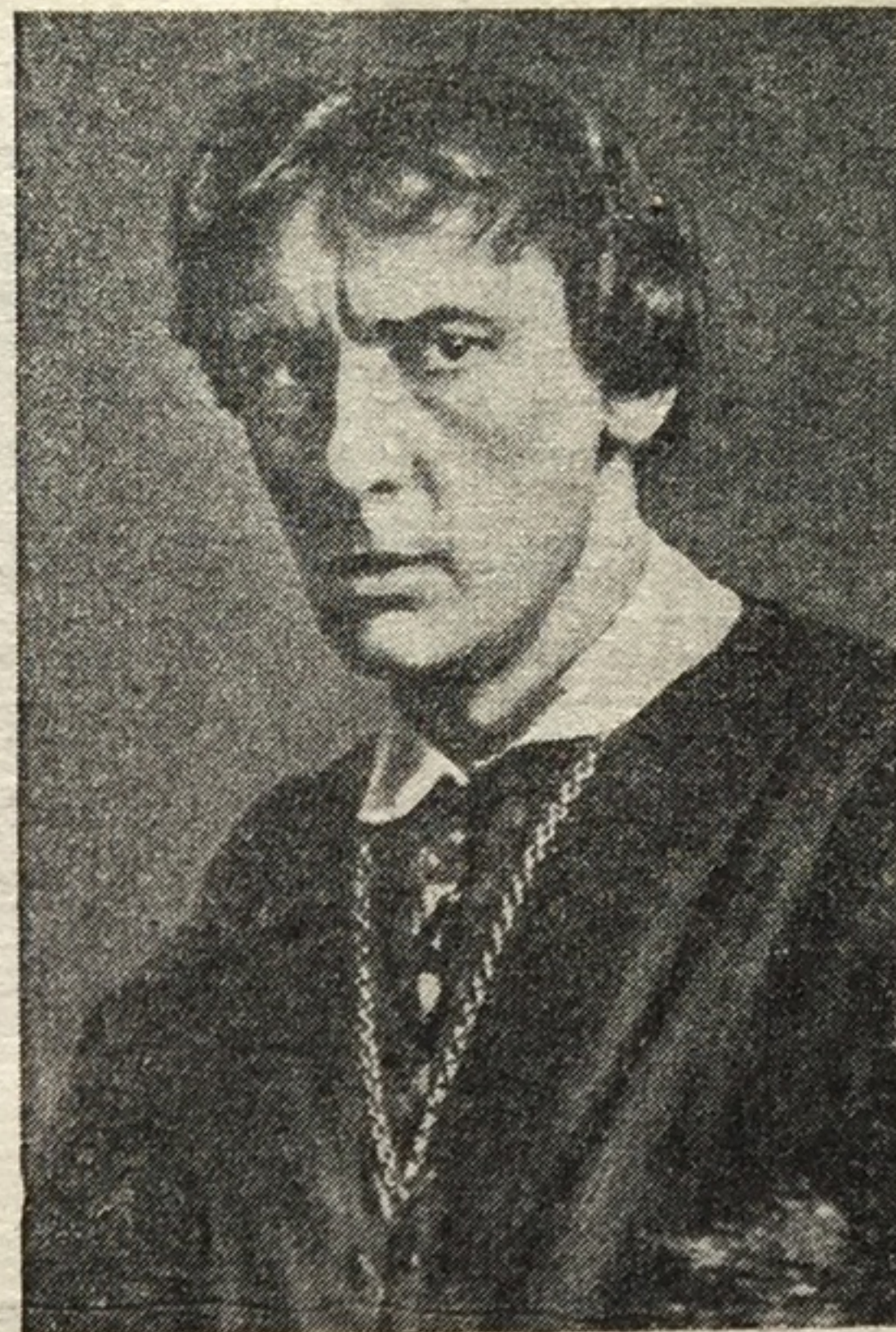
Арт. Дальский

Рис. 2. Грим Гамлета в трактовке различных актеров.

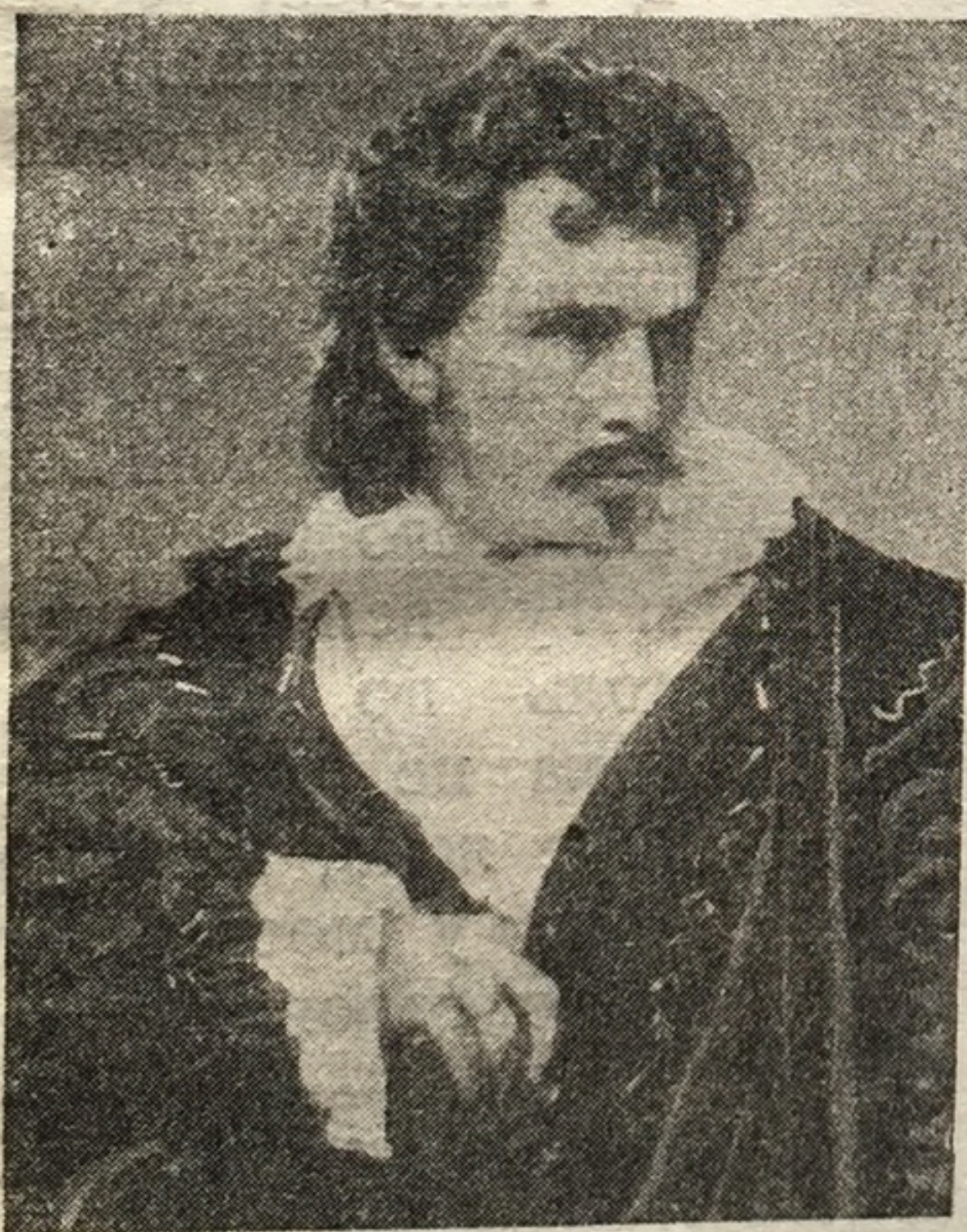
«Дело уже подходило к генеральным репетициям, а я все еще сидел между двух стульев. Но тут, на мое счастье, совершенно случайно я получил «дар от Аполлона». Одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу, — и сразу что-то где-то во мне точно перевернулось. Что было неясно, стало ясным; что было без почвы, получило ее:



Арт. Мунэ-Сюлли



Арт. Ирвинг



Арт. Поссарт



Арт. Сара Бернар

Рис. 2-а. Грим Гамлета в трактовке различных актеров.

чему я не верил — теперь поверил. Кто объяснит этот непонятный чудодейственный творческий сдвиг? Что-то внутри назревало, наливалось, как в почке, — наконец, созрело. Одно случайное прикосновение — и бутон прорвался, из него показались молодые лепестки, которые расправлялись на ярком солнце.

Так и у меня от одного случайного прикосновения растушовки с краской, от одной удачной черты в гриме бутон точно прорвался, и роль начала раскрывать свои лепестки перед блестящим, греющим светом рамп. Это был момент великой радости, искупающей все прежние муки творчества».

Очень характерное описание творческой работы над гримом дает артист Н. Свободин.¹

«Когда план роли становится в достаточной степени ясным, вступает в работу фантазия. Зарождается какое-то неясное представление об образе, и все усилия направляются к тому, чтобы придать этому неясному представлению внешнюю обо-

лочку, так сказать, найти «тело» будущего образа. В этот период работы я начинаю всматриваться в лица толпы, вспоминаю давних знакомых, перелистываю журналы, иду в галереи, больше всего обращаю внимание на всевозможные карикатуры. В первую очередь мне почему-то хочется увидеть лицо и больше всего рот. Я не могу вслух читать роль до тех пор, пока не представлю себе ясно, какие же губы у моего будущего героя».

Так грим, включаясь в творческий процесс актера, становится неотъемлемой частью сценического образа и, в зависимости от



Рис. 3. „Принцесса Турандот“, постановка
Е. Б. Вахтангова.
Хан Тимур

¹ Свободин. Как я работаю над ролью. „Советский театр“, № 2, 3, 1931.



Рис. 3-я. „Принцесса Турандот“, постановка Е. Б. Вахтангова.
Мудрецы Дивана.

характера роли и трактовки, принимает ту или иную форму.

Каждое изменение трактовки роли находит свое соответствующее изменение и в гриме (рис. 2).

Это соотношение между характером грима и трактовкой образа особенно ярко выступает, если мы будем сравнивать исполнение одной и той же роли разными актерами (например, Гамлет — Поссарт, Сальвини, Мунэ-Сюлли, Ирвинг и т. д.).

Но индивидуальная трактовка роли каждого отдельного актера не является чем-то оторванным от спектакля в целом. Система актерского исполнения и связанная с ней трактовка образа предопределяются режиссерской трактовкой спектакля. Стиль спектакля определяет и стиливые особенности грима.

Например, Вахтангов и его студия нашли совершенно необычное разрешение грима в спектакле «Принцесса Турандот», и этот грим органически вытекает из всего стиля спектакля. Принцип импровизации, положенный в основу построения всего спектакля, находит свое завершение и в импровизируемых актерами гримах, создаваемых из как бы случайно попавших под руку вещей: кашне превращается в бороду хана Тимура, мочалка, ленты, лоскутья — оформляют лица актеров, изображающих «мудрецов Дивана», и т. д. (рис. 3).

Противоположностью этому является постановка «Егор Булычев» в том же театре, где в соответствии с общим реалистическим стилем спектакля актерами создаются и реалистические гримы.

Итак, мы грим можем определить как сценическое оформление лица актера, соответствующее трактовке образа и общему стилю спектакля.

Это оформление находит конкретное разрешение в процессе творческой работы актера над ролью и является одним из выразительных художественных средств, помогающих актеру в наиболее полном и всестороннем раскрытии образа.

Первоначальные формы театрального грима возникли на основе «магической» раскраски тела и обрядовой маски, непо-



Рис. 4. Обрядовая раскраска и танцевальная маска у американских индейцев. Танец дождя (Пуэбло).

средственно связанных с магическими и анимистическими религиозными представлениями первобытного человека. Таковы, например, обрядовые танцевальные маски и «магическая» гримировка американских индейцев (рис. 4 и 5).

Обрядовое «действие» в дальнейшем перерастает в подлинный театр. В процессе становления театра создаются различные способы оформления лица актеров, — сначала применяются или непосредственно заимствованные от обрядового действа маски и раскраски лица, сохраняющие в какой-то степени свое культовое значение как для зрителей, так и для участников спектакля (рис. 6).

В дальнейшем в каждой театральной системе создают-

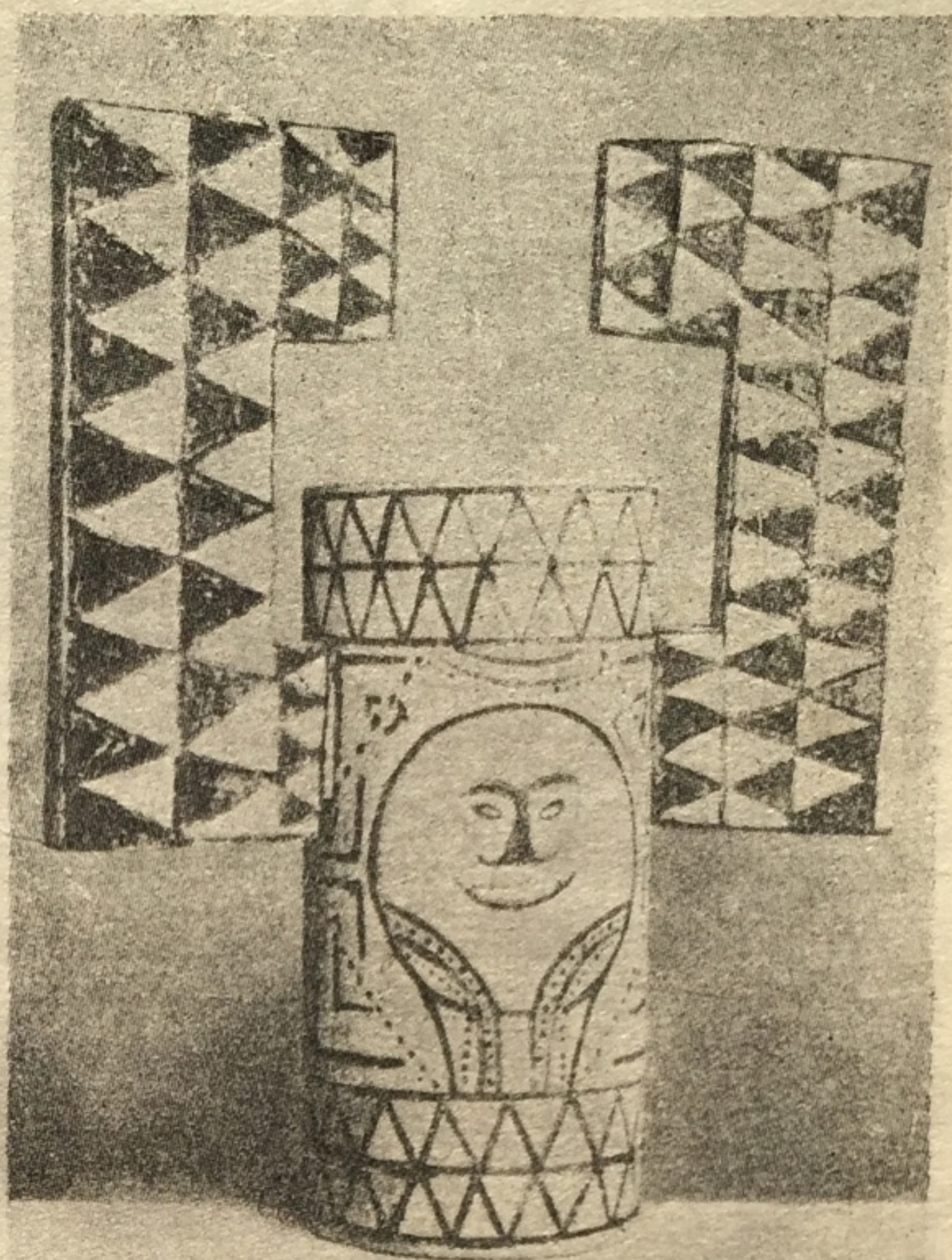


Рис. 4-а. Танцевальная маска.
(Южная Колумбия).

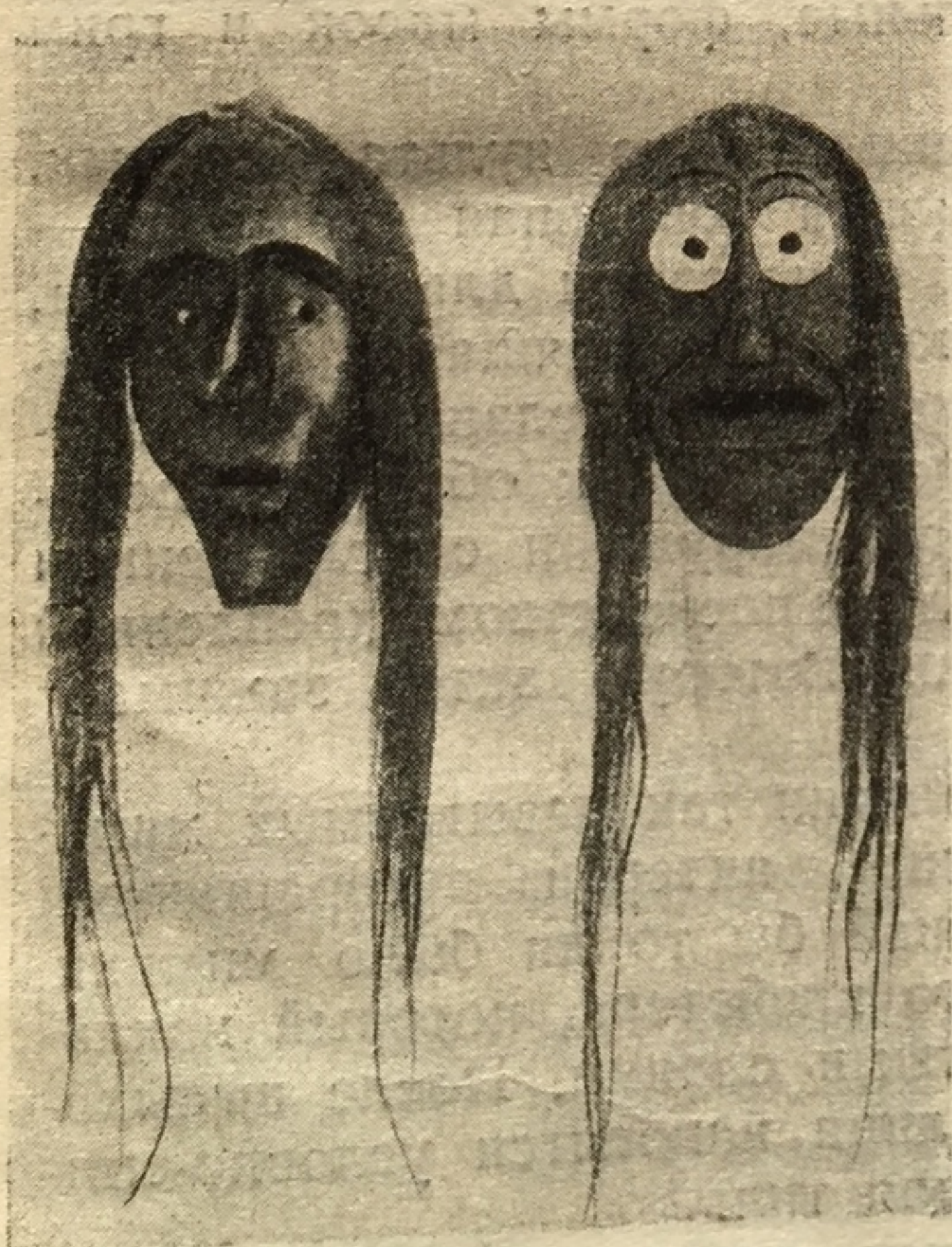


Рис. 5. Обрядовые маски американских индейцев.
Слева — обрядовые маски (прокезы).
Справа — церемониальная маска (Сев.-Зап. Америка).



Рис. 6. Сиамский театр.

ся свои, уже специфически театральные, формы масок и грим актеров.

В малайском театре масок, возникшем из культа мертвых, первоначально лицо актера закрывала овальная дощечка — маска, с грубо намалеванным лицом, с вырезами для глаз и рта, а иногда и для носа. Характерна маска, находящаяся в ленинградском Музее антропологии и этнографии, сделанная из половины тыквы и являющаяся как бы переходной к объемной деревянной маске, скульптурно вырезанной снаружи и с углублением для лица актера. Маски держатся на лице посредством укрепленной с внутренней стороны маски палочки, которую актер зажимает ртом; текст при этом читает чтец.

В индийском театре, при представлении так называемых малабарских мистерий — «катакали», лица актеров превращаются в своеобразную маску, лишенную какой бы то ни было мимики. Это достигается при помощи рисового клейстера, который накладывается на лицо несколькими толстыми слоями. После высыхания этой «скульптурной» обработки лица наносится условно-символическая раскраска, характеризующая тип.

Небольшое число канонизированных типов «катакали» представляют собой мифологические образы, заимствованные из индусского эпоса «Рамаяна» и «Махабхарата».

Все типы так называемых «вешам» соответственно своим гримам делятся на пять групп. К первой группе относятся персонажи божеств и героев, представителей доброй силы, например, Рама. Грим персонажей этой группы состоит: из пяти параллельных полос рисовой пасты, проложенных вокруг нижней части лица от одного уха до другого; из зеленой общей раскраски лица; и красной обводки глаз — сурьмой. Подобный грим, делающий, по словам актеров «лицо белым, как осенняя луна», выражает богатство и счастье. (Зеленый цвет у индусов считается счастливым и свойственным богам и правоверным царям).

Вторую группу составляют отрицательные персонажи, как Равана, Камса, Нарака и др. Они являются непримиримыми и страшными врагами богов и их победить может только высшее божество — Вишну, в лице одного из своих воплощений. Грим этих демонов состоит из пяти полос рисовой пасты вокруг подбородка (так же как и в гриме первой группы). Кроме того, накладываются полоски из рисовой пасты на верхней губе и под глазами (по форме, похожей на нож), а на носу делается крупная круглая шишка. Общий тон всего грима — зеленый, кроме скул, которые окрашены в красный цвет.

Третья группа — «лесные жители» — полудемонические, полуживотные существа. Гримом для них является густая, жесткая борода из конопляных волокон красного или белого цвета.

Четвертую группу составляют демоны женского пола — так называемый «угольный», или «черный вешам». Лица их выкрашены в черный цвет, а в рот вставлены большие белые клыки.

Персонажи отшельников, святых и мудрецов, а также богинь и цариц, составляют пятую группу персонажей, называемых «гладкий вешам». Они гримируются только при помощи рисовой пудры.

У персонажей отшельников верхняя, обнаженная часть тела покрывается полосами из пепла. Кроме этого они надевают длинные бороды из мягких конопляных волокон.

В Китае и Японии сохранились до сих пор наряду с возникшими в больших городах современными европеизированными формами также старинные формы театра.

Живые образцы этих театральных систем могут дать нам полное представление и о соответствующих им формах грима.

Возникновение китайского классического театра относится к VIII веку н. э., когда при дворе императора Танской династии Сюань-Цзуна сформировалось ядро китайских актеров, получившее название «Ли-юань» — «Грушевый сад».

Период времени с XII века по XIV век является — в связи с нашествием монголов — переломным в развитии китайского

театра. В этот период театр из придворного становится общенародным.

Включается персонаж «чоу» (комик), говорящий на простонародном языке, вырабатываются пять стандартных «амплуа», устанавливаются законы театральной игры, и театр окончательно принимает те формы, которые он неизменно сохраняет до настоящего времени.

В китайском театре нет декораций (в европейском понимании), нет эффектов освещения. Старинные типы театральных зданий имели только дневное освещение; количество мебели, бутафории, реквизита было ничтожным. Основа театра — актер, который должен создать всю полноту впечатления только своей игрой. Отсюда своеобразность движения и жеста актеров, эмоциональные элементы которых, сложно переплетаясь с описательными, передаются по определенному канону, выработавшемуся для каждого амплуа. Определенно установленный канон определяет и речь, и мимику, и весь внешний облик актера.

Китайский актер своей игрой создает не индивидуальный характер, а тип. Этому соответствует и грим актера, который накладывается не для подчеркивания индивидуальных деталей лица и мимики, а для того, чтобы символически изобразить весь комплекс черт характера данного персонажа, используя для этого условную роспись лица, символические значения цвета и его сочетания.

Непонятные для европейцев символические значения цвета в гриме, для китайского актера имеют свои обоснования. Так, например, белый цвет в гриме обозначает человека коварного и злого. Этот символ возник из образного представления о негодяе, совершающем преступления холодно и жестоко и лицо которого при этом никогда не меняется; наоборот порядочный человек, совершая дурной поступок или произнося ложь, краснеет, поэтому красным цветом обозначаются честность и верность.

Зеленым цветом обозначаются повстанцы и разбойники потому, что они скрываются в зеленых лесах.

Черным гримируется лицо человека честного и справедливого потому, что министр Бао (в Сунскую эпоху) имел очень темный цвет лица, а его имя для китайцев стало синонимом честности феодала.

Синие и пурпуровые цвета выражают отвагу и силу, ими обозначают варваров, духов, оборотней, так как они цвета — «неестественного характера».

Такой условный грим, чрезвычайно сложно и разнообразно разработанный (насчитывающий более 60 вариантов), используется для мужских ролей «цзин» («хуаляню» — раскрашенное лицо), изображающих воинственных героев и отрицательные типы (рис. 7 и 8-а).



Рис. 7. Китайский театр. Каноны грима.



Рис. 8. Китайский театр.

Мей-Лань-фан в роли Гуй-ли. Ван-Шiao-тин в роли Сяо-энь из пьесы „Месть рыбака“.

Кроме цветовых обозначений, имеет значение и характер рисунка; например, асимметричная роспись лица указывает на отрицательный характер, а симметричная — на положительный. Существует еще ряд условных значков, которыми определяются различные индивидуальные признаки типа. Например, дракон над глазом означает, что данный персонаж — император, а точка (символическое изображение солнца) указывает, что он является основателем династии.

Значок на переносье, изображающий летучую мышь (иероглиф «фу» — счастье), говорит о счастье и богатстве персонажа.

Имеют значение и бороды: так, борода, покрывающая рот, указывает на богатство и геройство; белая борода означает честность, прямоту; черная — признак неподкупности; сочетание белого и черного передает возраст; борода, разделенная на три части, выражает культурность и утонченность и т. д.

Борода для амплуа «шэн» — исполнителей ролей положительных героев — является единственным изобразительным элементом в гриме, определяющим возраст или другие качества типа.



Рис. 8-а. Китайский театр.

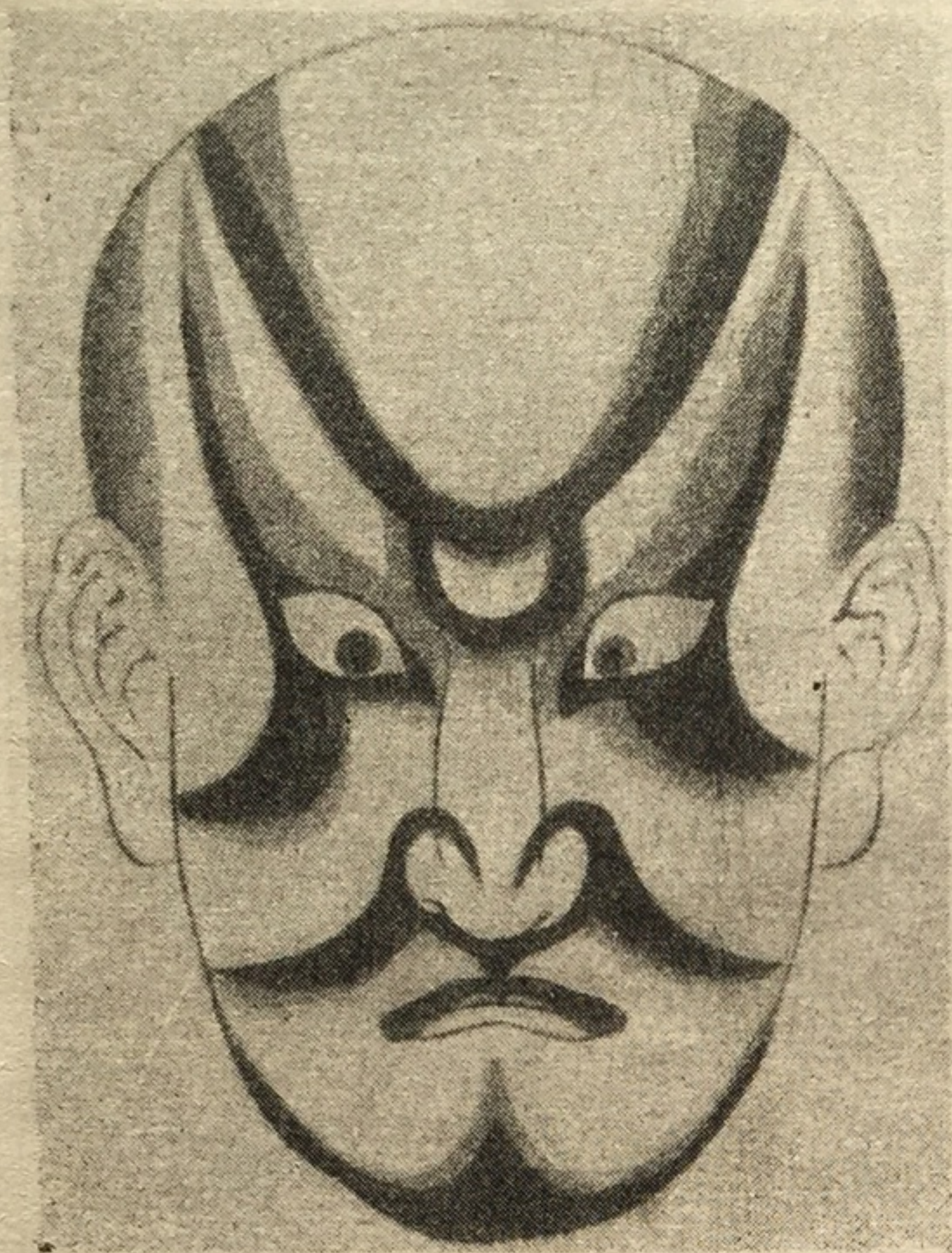
Лю-Лянь-чжун в роли генерала Тигра из пьесы Фэй-Чжень-о „Генерал Тигр“.

Грим у этой категории ролей отсутствует. Лицо иногда слегка подрумянивают, глаза и брови подводят.

Комическое амплуа («чоу») характеризуется белой бабочкой на переносье; иногда к этому добавляются другие значки или борода для индивидуальной характеристики типа.

Для женского амплуа («дань») грим в общем сводится к приукрашиванию лица (белила, румяна, подводка глаз, губ и бровей).

Техника гримирования и гримировальные материалы китайского и японского театров также отличаются от того, что мы привыкли видеть в европейском театре. Их грим — это сухие краски, которые разводят на воде, прибавляя несколько капель растительного масла, чтобы после накладывания их получить блестящую, как бы лакированную поверхность. Наиболее употребительные краски: белая, черная и красная, реже — зеленая, синяя и желтая. Краски накладывают на лицо ладонями рук, пальцами и кисточками, причем выполнение грима достигает необычайной виртуозности, быстроты и четкости.



Герой



Герой



Призрак



Злодей

Рис. 9. Каноны грима японского театра Кабуки.



Рис. 10. Японский театр Кабуки. Актеры в гриме.

В японском театре «Ню» грим состоит из маски, которую надевает основной исполнитель пьесы. Маски эти постоянны, каждая закреплена за определенным персонажем. Остальные актеры, кроме центральной фигуры, выступают совершенно без грима, независимо от изображаемой роли, даже если актер играет женскую роль.

Грим в японском театре «Кабуки» (возникшем в эпоху позднего феодализма XVI века) имеет много общего с гримом китайского театра. Так же как и в китайском театре, персонажи «Кабуки» характеризуются при помощи символических цветовых обозначений. Например, герой — по белому фону красные линии, злодей — по белому фону синие или коричневые линии, колдун — на зеленом фоне черные линии, «мститель» — красный цвет, Будда — золотой и т. д. (рис. 9 и 10). Характерные черты лица: брови, губы, морщины, борода — имеют стилизованный характер и выражаются резкими линиями. В общем грим имеет строго канонизированные формы, которые передаются по традиции от поколения к поколению актеров.

В этом отношении характерно предисловие к книге гримов «Кабуки», в котором в обращении к новичку, указывается, что он должен относиться с величайшим уважением к этим канонам, что он не имеет права ничего изменять и добавлять, ибо это



Рис. 11. Греческий театр.
Трагическая маска.

создано величайшими актерами, которым он должен только подражать.

В древнегреческом театре первоначальные формы грима — пачканье лица винным суслом и козлиная маска — связаны с религиозным, в частности, с дионисийским культом (обрядом). С развитием театра и его дифференциацией грим принимает форму маски. Но маска греческого театра в дальнейшем приобретает иной характер, нежели маска обрядовая или маска восточного театра. Хотя маски греческого театра изображают человека в обобщенных формах, неспособных еще выразить со всей полнотой суще-

ство образа, все же они приобретают уже определенную познавательную ценность, так как принимают реалистический характер.

По преданию, маски были изобретены Фесписом, а при Эсхиле введено их окрашивание.

Маски первоначально изготовлялись из дерева, позднее их стали делать из покрытого гипсом полотна, причем они закрывали всю голову актера наподобие шлема (рис. 11).

Преувеличенные размеры маски, монументальные характерные формы того или иного типического выражения лица соответствовали общему патетическому стилю трагедии. Необходимо заметить, что при огромных размерах греческих театров, скрадывавших мимику лица, только сильно подчеркнутое оформление лица маской могло быть видимо зрителям. Немалое значение имело и то, что с помощью быстрой смены масок возможно было исполнение тремя актерами целой трагедии.

Первоначально маски хороводного театра были ограничены небольшим числом характерных типов. В дальнейшем, с увеличившимся разнообразием характеров действующих лиц, число масок значительно увеличивается, причем наряду с типическими масками появляются и маски индивидуальные: «Эдип» с выколотыми глазами, одноглазый «Циклоп» и т. п., а в комедии появляются даже портретные карикатуры, например, Еврипид и Эсхил в комедии Аристофана «Лягушки».

Поллукс в своем «Каталоге масок» дает описание масок трагедии позднейшего периода эллинистического театра и указы-

вает на 6 видов масок стариков, 8 — юношей, 11 — женщин, 3 — слуг. Еще бóльшим числом масок располагала комедия. Для комедий Менандра Поллукс насчитывает более сорока типов разнообразных масок.

Маски различались, как видно из описаний Поллукса, по окраске, цвету и форме прически, типическому выражению лица, например: «Бледная женская маска (юхра) — с густыми черными волосами; печальный взгляд; цвет лица — от названия (юхра)».

«Белый муж, весь седой, с локонами кругом головы; борода жесткая, нависшие брови; белый цвет лица; онк¹ невысокий».

«Курчавый юноша — белокурый, волосы начесаны на онк, брови подняты; вид свирепый».

«Главный старик имеет венок из волос кругом головы; нос у него горбатый, лицо плоское, правая бровь приподнята».



Маски стариков



Маска гетеры

Рис. 12. Греческий театр. Маски новоаттической комедии.

¹ Онк — подставка в виде высокого треугольника, служившая для поднятия прически над лбом. Высота онка менялась сообразно со значением того или другого действующего лица.

«Лысец и паразит — брюнеты, горбоносые, подвижные; у паразита приплюснуты уши; он жизнерадостнее; у него, как у лысеца, коварно подняты брови».

«Германиев старец,¹ плешивый, с красным подбородком; брови приподняты, взор пронизывающий».²

В римском театре маска теряет свое обрядовое значение и становится исключительно театральным приемом оформления лица. Только в представлениях ателланы маски сохранялись все время (рис. 14); четыре типа масок: Макк, Буккон, Папп и Доссен являлись постоянными персонажами ателланы. Тут иногда под маской скрывал свое лицо актер-любитель, считавший для себя позорным выступать на подмостках сцены без маски.

В трагедии и комедии актеры играли первоначально без маски; это объясняется утратой маской ее обрядового значения и изменением устройства театра (место оркестры в римском театре занимают места сенаторов). В дальнейшем (при Росции) маска восстанавливается в драматическом театре. Это обусловливается, с одной стороны, стремлением приблизиться к греческому театру с его более высокой техникой актерского исполнения, с другой — необходимостью использования маски, вызванную увеличением театральных зданий до грандиозных размеров.

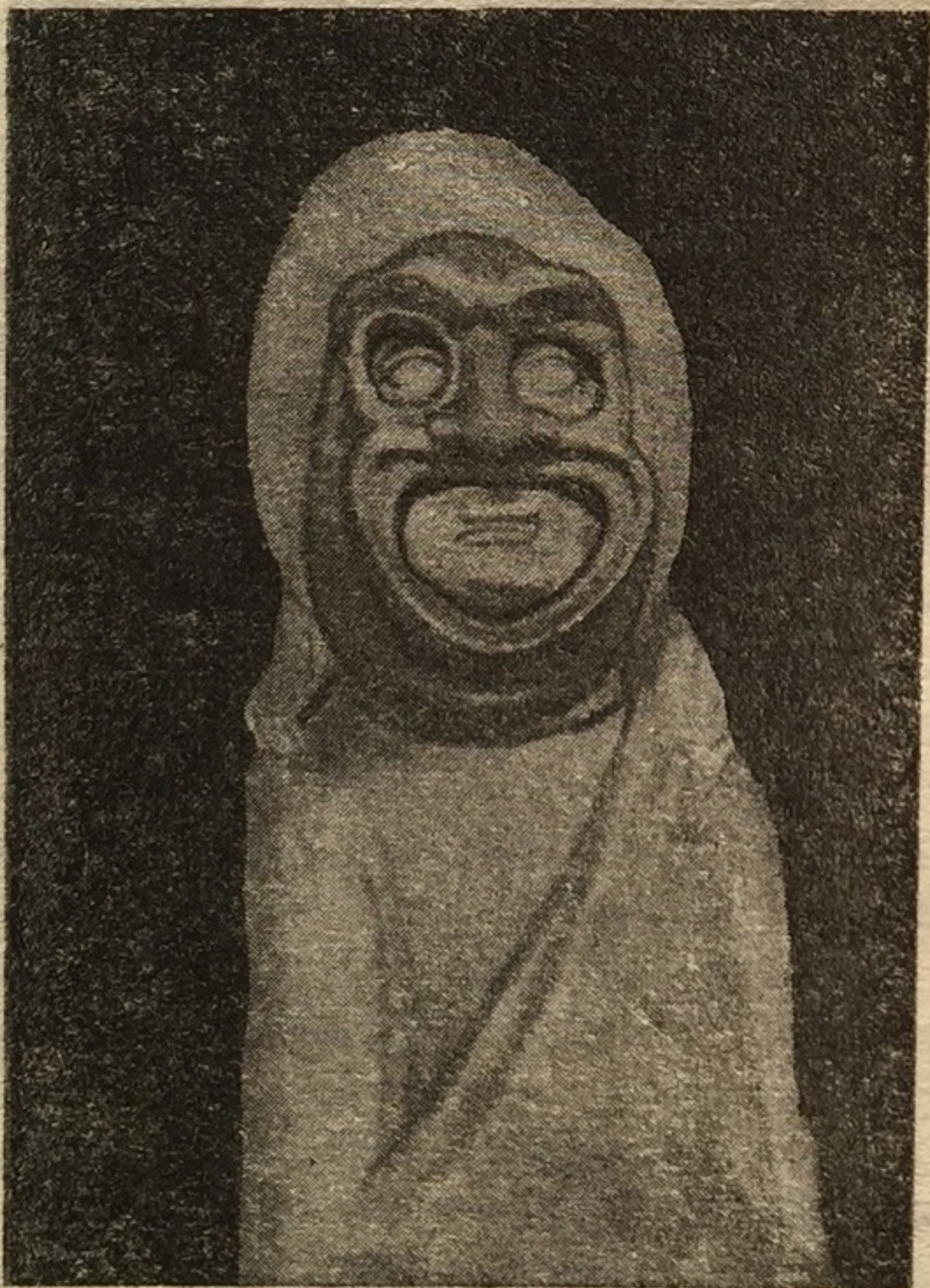


Рис. 13. Актер в маске. Новоаттическая комедия.

Уступка демократическому зрителю, сидевшему далеко и не видевшему мимики актера, вызвала недовольство первых — аристократических — рядов кресел. Это нашло свое отражение в своеобразной компромиссной форме устройства римской маски, которая, в отличие от греческой маски, имеет более широкие отверстия для рта и глаз, — через эти отверстия первые ряды зрителей могли наблюдать за мимикой актера.

В более позднее время — в пантомиме — маски делались с закрытыми ртами,

¹ Германиев старец. Название маски произошло от имени актера или мастера, которые изобрели этот тип. Найдена в одной из гробниц Vulei.

² Поллукс. „Ономастикон“, Пер. С. О. Цыбульского. Греческий театр. СПб 1904, стр. 57.



Рис. 14. Римский театр.
Персонажи ателланы.

так как раскрытый рот трагедийной маски казался «неестественным».

В средневековом мистериальном театре маски надевают актеры, изображающие персонажей «ада» — дьявола, чертей и т. п. (рис. 15). Позднее, в постановках «моралитэ», посредством масок оформляются символические или фантастические карикатурные персонажи (например, Фортуна, маска которой с одной стороны имеет веселое выражение, а с другой — мрачное). Остальные исполнители подбирались по типуажу или пользовались гримом и париками.



Рис. 15. Средневековый театр. Маски чертей.

ным сценическим жанром, и наличие их, собственно, и способствовало созданию самого театрального жанра с его специфическими особенностями: импровизацией, буффонным стилем игры и постоянными персонажами — масками.

Маски «комедии дель арте», в отличие от античных, закрывали только половину лица актеров и создавали, таким образом, возможности для своеобразной мимической игры. Маски носили четыре персонажа комедии: Панталоне, Доктор и двое слуг (дзанни) (рис. 16 и 17).

Панталоне имел темнокоричневую

Гримирование в комическом жанре (фарс) принимает в дальнейшем ярко выраженный буффонный характер. Один из таких гримов — белое юбсыпанное мукой лицо — сохранился до настоящего времени в цирке.

Большое развитие маска получила в итальянской «комедии дель арте» (commedia dell'arte), возникшей в середине XVI века.

Маски «комедии дель арте» органически связаны с дан-



Рис. 16. Персонажи «комедии дель арте».



Дзанни



Франческа

Горацио

Рис. 17. Персонажи „комедии дель арте“.

полумаску с длинной, преувеличенной и смешной формы, бородкой и вскрученными усами; Доктор — «странная маска, закрывающая только лоб и нос, произошла, говорят, от большого родимого пятна, уродовавшего лицо одного из тогдашних законовевов».¹ Бригелла — «смуглая маска; изображает в преувеличенном виде обожженное солнцем лицо обитателя Бергамо», Арлекин — «лицо закрыто черной маской, к которой приделана круглая грубая борода». Капитан — «выступает с преувеличенно нафабранными усами».

Персонажи любовников и любовниц идеализировались. Оформление их лиц нашло свое выражение не в маске, а в гриме.

Некоторые указания о технике гримирования можно найти в высказываниях и трактатах о сценическом искусстве актеров того времени, а также в руководствах по живописи и составлению красок. Так, Ченнино Ченнини (Cennino Cennini *Il libro dell'arte*, 1437) советует пользоваться гримом, приготовленным на яйцах или на растительном масле, или на жидких лаках; чтобы снимать грим, он советует натирать лицо яичным желтком, а потом обмывать его теплой водой с отрубями, повторяя эту операцию несколько раз.

Леоне де Сомми (de Sommi) придавал гриму большое значение. В «Беседе о сценическом искусстве» (1565) он пишет:

«Не стану много говорить о лице, так как с помощью искусства можно исправить природные недостатки; всегда можно перекрасить бороду, скрыть рубец, сделать лицо бледным, желтым или, напротив, здоровым и красным, или более белым, или смуглым, — вообще сделать все то, что нужно. Я ни в коем случае не буду пользоваться масками или фальшивыми бородами, так как они мешают говорить; и если бы мне пришлось поручить безбородому актеру роль старика, я подкрасил бы ему подбородок, чтобы он казался выбритым, я выпустил бы его волосы из-под шляпы, я коснулся бы кистью его щек и лба, чтобы он казался не только старым, но также морщинистым и дряхлым».²

Но в повседневной практике пользовались часто фальшивыми бородами, а также масками, что видно по гравюрам эпохи и по перечням аксессуаров и бутафории, приложенным к сценариям.

Перуччи рекомендует пользоваться бородами и париками для комических ролей, а также для ролей магов. Он советует раскрашивать киноварью лица фурий и демонов и пользоваться

¹ Гольдони. Мемуары, ч. II, изд. „Academia“, 1933, стр. 239.

² Constant M. c. La commedia dell'arte. Paris. 1927.

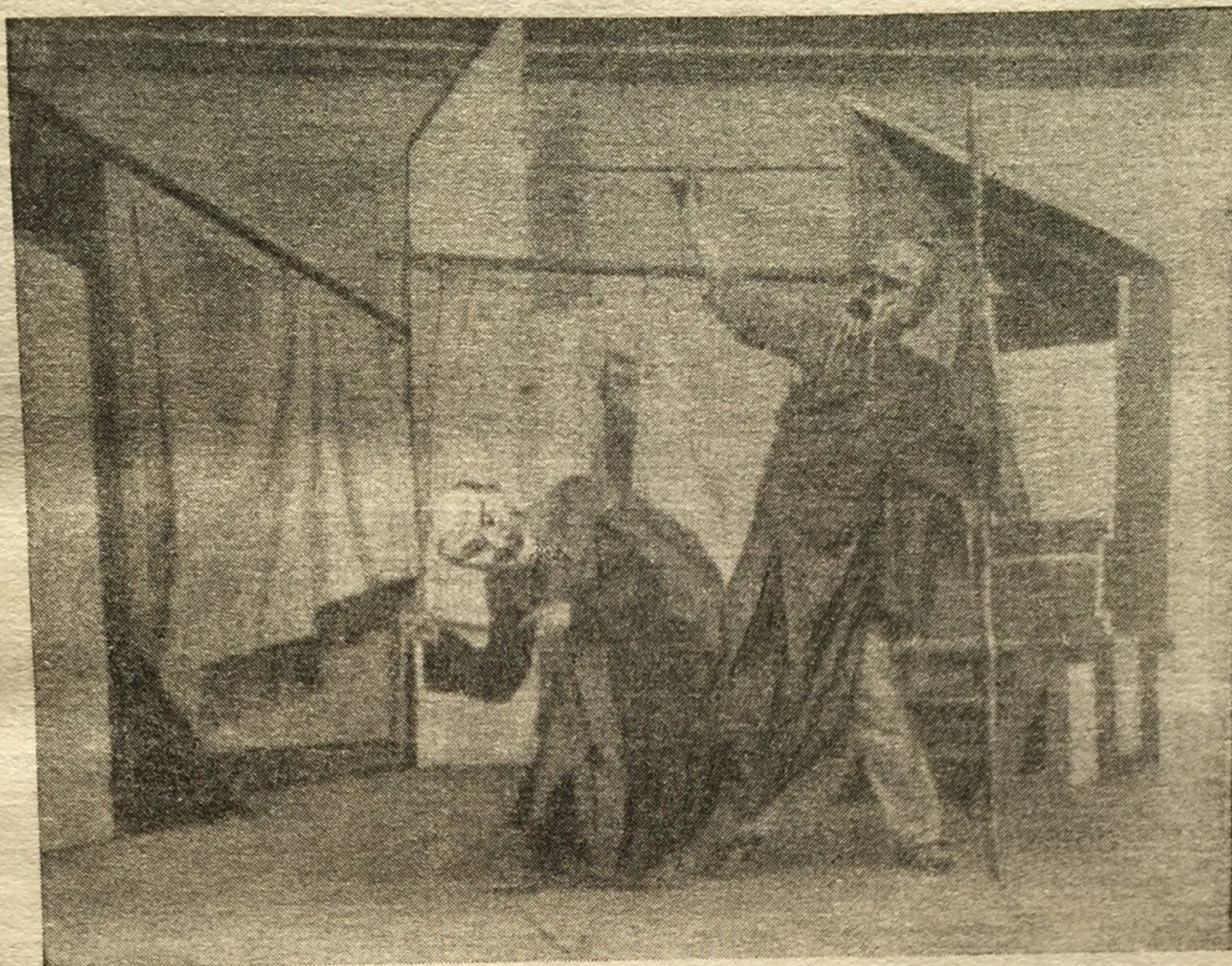


Рис. 18. „Близнецы“ Плавта.

для грима свинцовыми белилами, испанской красной краской и сурьмой.

«В XVII веке *commedia dell'arte* резко меняет свою установку и очертания. Последние отзвуки Ренессанса отлетают от нее. Она становится чисто барочным жанром. Маски *commedia dell'arte* лишаются всякой связи с реальной действительностью. Они становятся совершенно условными театральными фигурами.

Их обличье стало столь же условным, стилизованным, как и их характеры и те положения, в которые они ставятся сценарием комедии.

Установка на самодовлеющее фиглярство, на самоцельную и переходящую всякие границы буффонаду приводит к неправдоподобным преувеличениям, обесмысливающим маску».¹

В последующие эпохи маска постепенно сходит со сцены как принцип оформления лица актера. Лишь иногда ее используют как стилевой прием или как оружие против натуралистических тенденций в театре.

Среди современных попыток создать спектакль, в котором актеры играли бы в масках, следует указать на постановки комедий Плавта «Близнецы» (рис. 18) и Аристофана «Лизистрата». В этих постановках маска используется не с целью реконструкции античного спектакля, а чтобы добиться предельной выразительности внешнего рисунка образа у актера.

Следует отметить, что существует понятие маски как приема сценического истолкования образа, обычно схематически упрощенного, но вовсе не сопровождающегося оформлением лица актера посредством маски.

Маска-образ характерна для первых этапов в развитии самодеятельного театра, где она являлась приемом сценического истолкования образа классового врага (генерал, поп, кулак, буржуа и т. д.). В дальнейшем, когда самодеятельный театр переходит от схематизма к углубленному реалистическому показу образа, и эти попытки использования маски для оформления лица актера исчезают.

Маска как технический прием оформления лица актера иногда находила себе применение в массовых инсценировках. В условиях огромных пространств стадионов, площадей и улиц преувеличенными размерами маски можно охарактеризовать персонаж так, что он будет воспринят десятками тысяч зрителей (рис. 19).

Существующее в театре оформление лица актера путем раскраски (то, что обычно понимается под словом грим) первоначально было заимствовано от магической и обрядовой раскраски. С развитием театра все это теряет свое обрядовое значение

¹ С. С. Мокульский. Комедия масок как историческая проблема
² Журн. «Театр и драматургия», № 5, 1933.

и переплетается с формами бытовой косметики. От последней заимствуются материалы и приемы приукрашивания лица.

Такие гримировальные приемы, как беление и подрумянивание лица, подводка глаз, бровей и губ, применялись в бытовой косметике уже в древнем Египте; совершенно естественно, что они использовались актерами и для грима в театре. Подобное раскрашивание лица делалось или очень нарочитым, буффонным, как, например, гримы французских фарсовых актеров, или, наоборот, носило характер легкого приукрашивания лица.



Рис. 19. Маски в самодеятельном театре.

Свое завершение такой приукрашивающий, «косметический» грим получил в системе придворно-аристократического французского театра. В эпоху феодальной монархии искусство служит орудием утверждения идеи зависимости, иерархии, ранга. Здесь нет ничего индивидуального, «конкретного». Человек передается только как представитель ранга, а отсюда абстрактность, канонизированность и идеализация образов. Персонажей Расина — Ипполита, даже Баязета — играли в юдних и тех же костюмах французского аристократа XVII века, в пудренном придворном парике, с набеленным и подрумяненным лицом, украшенным по моде мушками (рис. 20).

Задачи индивидуальной или исторически верной обрисовки характеров действующих лиц появляются позже, с возникновением реалистических тенденций в театре. Одним из характерных выразителей новых устремлений в искусстве гримирования явился актер Тальма.

«Я удостоился больших комплиментов за то, как загримировался в роли Карла IX. Давид мне сказал, что я похож на портрет, вышедший из рамы со стены Лувра. Я решил еще больше усилить портретное сходство в изображении женевского философа» (Жан-Жака Руссо в пьесе Ода «Журналист теней, или Мюмус в Елисейских полях»). «Ту реформу костюма, которую я начал в Карле IX (где мои предшественники изобразили бы его в пудренном парике и с пестрыми бантами на атласном



Клитемнестра и Электра.



Атали



Филоктет

Рис. 20. Персонажи французского театра XVII в.

камзоле), я решил продолжить и в античной трагедии». «Мы возобновили «Брута», причем Брута играл Монвиль, а Тита — я. Я подстриг себе волосы по образцу одного римского бюста, и это новшество произвело такой эффект, что не прошло и недели, как все молодые люди остригли волосы столь же коротко, и этот вечер можно считать датой, когда вошла в моду прическа «под Тита»¹ (рис. 21).

Стремление к психологической индивидуализации роли поставило перед Тальма проблему использовать грим как наиболее выразительное средство



В роли Гамлета



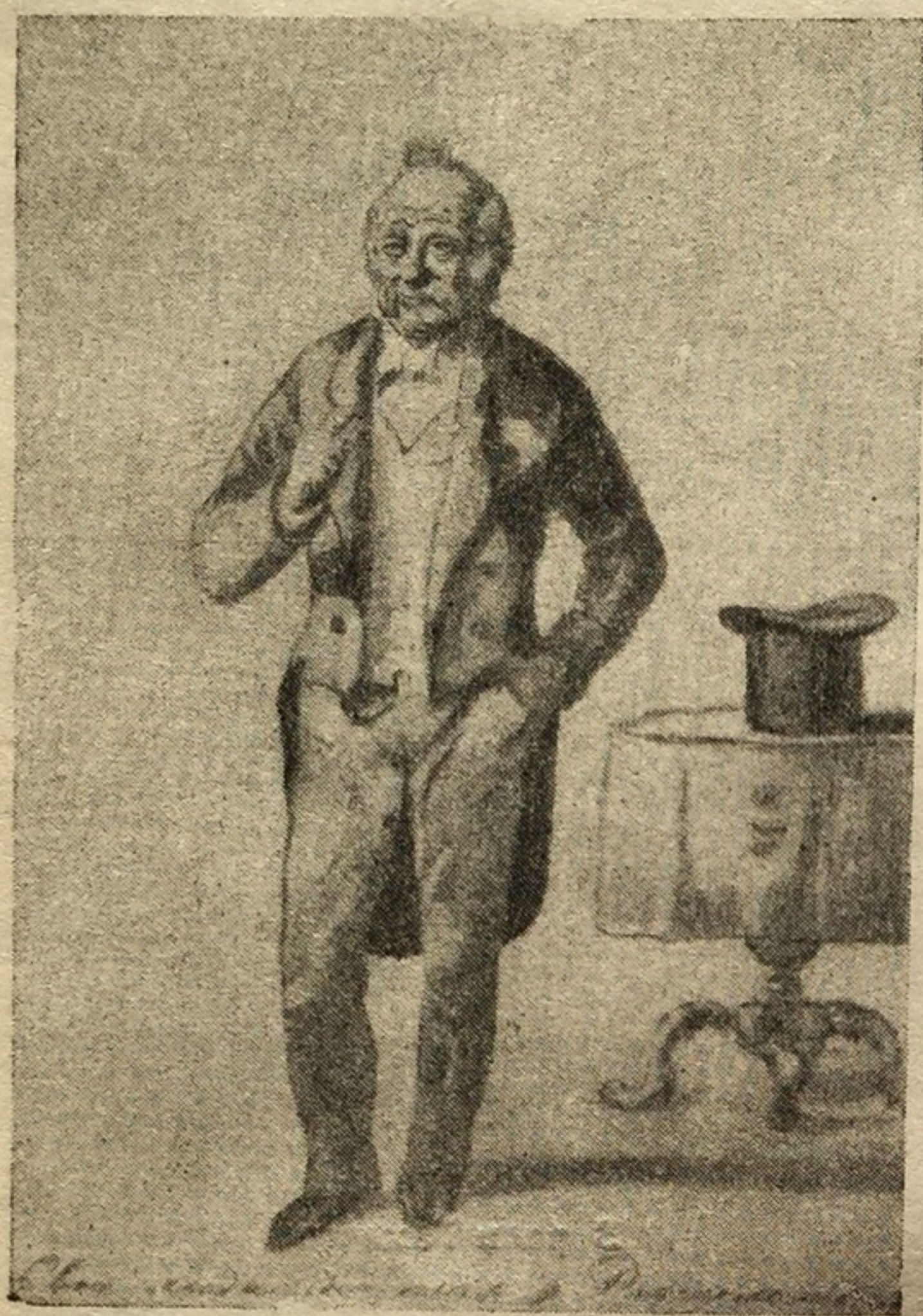
В роли Магомета II



В роли Тита

Рис. 21. Французский театр XVIII в. Тальма.

¹ Тальма. Мемуары. Изд. „Academia“, 1931, стр. 113, 164.



Ризположенский



Фон Козомо



Франц



Флор Скобеев

Рис. 22. Гримы В. В. Самойлова.

для характеристики образа, что придворному искусству трагедии было глубоко чуждо.

Те же явления наблюдаются и в русском театре.

Так, в XVIII веке персонажи трагедий Княжнина и Сумарокова прежде всего были воплощением обобщенных идей или страстей, а затем уже — в гораздо меньшей степени — индивидуализированными характерами. Естественно, что Дмитриевский «представлял Самозванца с маленькими усиками, написанными тушью, в пудре незавитых волос, перевязанных на затылке черной лентой с бантом».

«Гордый журавлиный шаг, заботливо размеренный, при остановке юткнутая назад нога должна оставаться некоторое время на полупальцах, круглая курчавая голова, певучий голос — у героя; рыжий всклокоченный парик, низко опущенная голова, дико выпученные глаза, мечущие искры исподлобья — у злодея» («Старый актер»¹) — таков внешний облик актера того времени.

В комедии мы имеем большее овладение конкретным материалом действительной жизни. В. В. Самойлов в водевиле создает свои изумительные по мастерству гримы. «Гримируется Самойлов прекрасно, разнообразен удивительно, и из тринадцати сыгранных им в этот приезд ролей решительно ни одна ничем не напоминает другой». Так характеризует гримы Самойлова Баженов в записках о московском театре (рис. 22).

В дальнейшем приемы внешней характерности образа Самойлов переносит и в классический репертуар, создавая свои знаменитые гримы короля Лира, Шейлска, Гамлета, кардинала Ришелье и др.

Внимание Самойлова было обращено не столько на развитие внутренней характерности, сколько на передачу внешних типических черт. С дальнейшим развитием реалистических тенденций у Щепкина, Ленского, Давыдова формы реалистического грима находят свое полное завершение.

В установлении реалистического стиля в гриме огромное



Рис. 23. Рисунок гримов
А. П. Ленского.
Фальстаф

² Сборник «Московский Малый театр», Малый театр тридцатых и сороковых годов. М., ГИЗ, стр. 212.



Гомец де Сильва



Столбцов

Рис. 23-а. Рисунки гримов А. П. Ленского.

значение имеет творческая работа А. П. Ленского, оставившего после себя ряд прекраснейших образцов грима (рис. 23) и свои высказывания в «Заметках о мимике и гриме», где он с особой яростью обрушивается на театральные трафареты и штампы в искусстве гримирования.

Следующий этап развития грима связан с историей Московского Художественного театра и с работами основного художника-гримера в этом театре Я. И. Гремиславского.

Многообразие путей, по которым шел Московский Художественный театр, привело к пониманию грима как одного из элементов спектакля, неразрывно с ним связанного. Возникло понятие «стиль грима».

Каждый новый период работы МХАТ характеризовался и новыми методами в работе над гримом.

В первый период существования Московского Художественного театра, в период его борьбы против традиций, «актеры подходили прямо к внешнему образу. В поисках его мы надевали на себя всевозможные одежды, обувь, толщинки, приклеивали носы, бороды, усы, надевали парики, шляпы, в надежде уловить облик, голос, физически почувствовать самое тело изображаемого лица» (Станиславский).

Работая над «Царем Федором», «Гремиславский» готовил рисунки для целой галереи гримов — как для «персонажей», так и для толпы, которая должна явить сумму характерно индивидуализированных обликов».

«И на спектакле создаются... чрезвычайно выразительное по плутовству, грузное лепкое лицо Лупп-Клешнина — Санина. Отличный грим — «репинский» Федор Москвин — царек-мужичок: волосы «под скобку», лицо слегка пухлое и изжелта-белое, маленькая, тощенькая, какая-то немощная бородка, глаза тихие, точно недавно плакавшие и немного больные; на слегка подергивающихся губах — виноватая улыбка» (рис. 24).

«Чем определялся выбор объектов воспроизведения и черт в них? Этот выбор по началу определяла не стилизационная тенденция; если она и присутствовала, то — как неосознанная. Руководило другое.

«Можно определить это как любовь к «курьезному». Из нескольких образцов выбирался тот, в котором было больше причудливого, необычайного, крайнего, потому что такой образец был занятнее...»

«И когда на какой-то картине увидели, что из-под старорусской головной повязки выбиваются, совсем не в «стиле», завиточки волос, — этому «документу» чрезвычайно обрадовались. Он упол-



Лупп-Клешнин — А. А. Санин



Царь Федор — И. М. Москвин

Рис. 24. МХАТ. «Царь Федор Иоаннович».

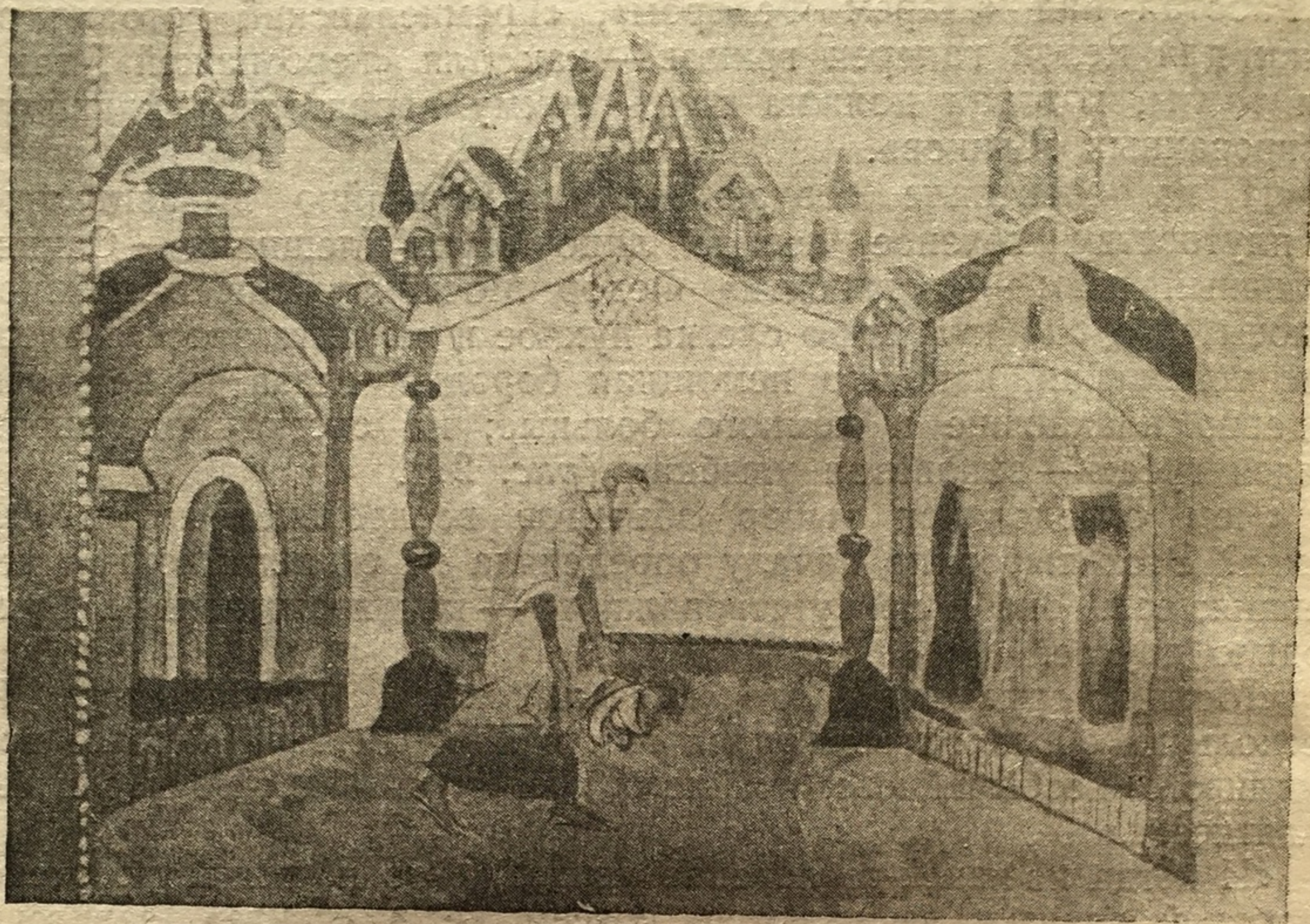


Рис. 25. Эскиз декорации и гримы к пьесе «Царь Федор Иоаннович» худ. Стеллецкого.

номочивал на неожиданность в историчности». ¹ Для других постановок, как «Драма жизни», «Жизнь человека», «Анатэма», театр ищет других методов сценической интерпретации и приходит к сознательному применению принципов стилизации.

«И в соответствии с этим, вместо лепкого «репинского» грима, вместо тщательной выделки каждой складки, морщины, родимого пятна, бородавки, — только темный силуэт и забота, чтобы он поменьше выпирал своей трехмерностью из фона, казался двух измерений» (Эфрос). Вместо человека — только схема человека.

И опять-таки совершенно иные методы грима возникают при постановке чеховских пьес. В данных постановках театр ютказывается от сложных «гримировочных ухищрений».

На развитие отдельных форм грима оказали также большое влияние различные течения современной живописи. Футуристические, конструктивные, экспрессионистские по стилю декорации и костюмы требовали и иных форм гримирования, посредством которых внешний вид актера (костюм и грим) входил в единое композиционное целое.

Таковы, например, гримы в постановках Камерного театра «Саломея», «Принцесса Брамбилла» и другие. Такой же характер имеет оформление художника Стеллецкого в постановке «Царь Федор Иоаннович», где художник, используя иконописный стиль в оформлении, предлагает и иконописные лики как стилевое разрешение грима, вытекающего из общего замысла постановки (рис. 25).

В период театрального «Октября» «оголенная кирпичная стена сцены, отсутствующий занавес, военные прожекторы, незагримированные лица актеров» — знаменуют становление конструктивистского театра. ¹

Проведенные нами отдельные примеры форм грима в театре показывают, что грим, являясь органической частью спектакля, неотделимо связан с определенной системой театра и, как только изменяется система театра в новых условиях, создаются и другие формы грима.

В условиях нашего советского театра перед актером стоят сложнейшие задачи создания полноценных и полнокровных художественных образов, которые в гриме находят свое выражение через углубленную разработку внешнего облика персонажа, опирающуюся на реалистическую трактовку образа в спектакле.

Для выполнения этой задачи советский актер должен знать все выразительные возможности грима и быть технически воору-

¹ Н. Эфрос. Московский Художественный театр. М. 1924, стр. 141.

женным. Только тогда ему удастся преодолеть косность рутинных приемов, отказаться от поверхностных обобщений, штампов, примитивно иллюстрирующих «классовых врагов» и «положительных персонажей», и сделать грим гибким выразительным средством в своих руках. Только овладев мастерством грима, ему удастся создать законченный образ, убедительный по своему внешнему выражению и соответствующий стилю советского театра, социалистическому реализму.

ТЕХНИКА ГРИМА

I. МАТЕРИАЛЫ

Краски Первоначально для театральных целей пользовались случайными, самими актерами изобретенными, красками и материалами, применяемыми в бытовой косметике. Специальные краски для грима появляются только в начале XVIII века.

О красках того времени яркое представление дают указания гейдельбергского медика Франца Мая, который в своей книге («Vermischte Schritten» von Franz May, Mannheim, 1786) рекомендует актерам следующие безвредные рецепты для грима:

«Все роды белого притирания, приготавливаемого из ртути и свинцу, вредны здоровью. Однако ж самые чистые, неоднократно промытые венецианские белила менее вредны, если сперва кожа довольно натрется мазью, сделанною из двух лотов белого воску, такого же количества розовой помады и полулота спермацету. Не вредны порошки висмутовой (magisterium margaritae), из устеровых раковин, мелкий неоднократно промытый мел, крахмал и мелкий белый бюлюс. Вместо румян безопасно могут быть употребляемые киноварь, засушенный крап, корень «волобий язык», сок кермесовых ягод, бакань и канцелярское семя; сурик, которыми римские победоносцы марили свои лица, не безвреден. Вообще полезно, перед наложением всякого притирания, кожу намазать прежде вышеозначенною мазью. Желтые краски могут сделаны быть из солодкового корня и шафранного соку. За надлежащую серую краску отвечает силезская серая глина или сожженная из абрикосовых зерен скорлупа, смешанная с чистым мелом. Лучшие смуглые краски делаются из железного шафрана или ржавчины. Синею краскою служит крутик и берлинская лазурь. Наконец, черная краска может полезно и безвредно быть приготовлена из сожженной пробки и скорлупы с абрикосовых зерен. Вот безопасный магазин красок, которыми актер может, без повреждения здоровья, наводить на лицо прелестную красоту и гнусные хари».¹

¹ «Безвредные притирания и краски для употребления актерам». Журн. «Магазин общепользных знаний и изобретений» за 1795 г., август.

Подобными гримировальными красками актеры пользуются в театре до середины XIX века, когда были изобретены жировые краски. Изобретение жировых гримировальных красок тесно связано с изменением техники освещения сцены: переходом с масляного освещения на газовое. В новых условиях освещения возникла потребность в более тонком техническом выполнении грима, чего было невозможно достигнуть сухими красками.

В дальнейшем коренных изменений в рецептуре гримировальных красок нет. Современные гримировальные краски представляют собой различные минеральные или растительные вещества, измельченные мелко в порошок, сваренные или растертые на каком-нибудь жиру или на вазелине с воском.

Для изготовления гримировальных красок пользуются теми же красочными материалами, что и в живописи. Из них отбираются наиболее безвредные по своему химическому составу и не растворяющиеся в воде, так как в противном случае краски будут впитываться в кожу.

Таковыми красками являются: 1) белая — цинковые белила (ZnO) 2) желтые — желтая охра различных оттенков ($Fe_2O_3 \cdot 3H_2O$, $Fe_2O_3 \cdot 4H_2O$ и т. д.), желтый кадмий (CdS), крон желтый (в небольших дозах в смеси с белилами $PbCrO_4$), 3) красные — сурьмяная киноварь (киноварь HgS — сернистая ртуть — вредна), кармин, крапплак, бакан, красные охры (Fe_2O_3), 4) синие — ультрамарин, индиго, берлинская лазурь, 5) коричневые — умбра (Fe_2O_3 и MnO_2), сиенна жженая и натуральная, вандик коричневый, 6) черная — слононая кость.

Краски растираются с жиром, который является их связующим веществом.

Жиры В зависимости от необходимых качеств грима выбирается тот или иной жир. Значение имеют сохраняемость жира, консистенция его и точка плавления. Температурой последней определяется количество воска, добавляемого к жиру, чтобы грим не потек от температуры тела.

Свиное сало. Свежий свиной жир, очищенный от мяса и перепонки, растопляют на водяной бане при постоянном помешивании, затем процеживают и разливают в банки. Совершенно бел, однороден, слабого запаха, плавится при $35-42^\circ C$.

Для косметических целей применяют сало, обработанное бензойной смолой с сернонатриевой солью (на 100 ч. свиного сала 2 ч. бензойной смолы и 2 ч. сернонатриевой соли). Смесь нагревается на водяной бане в течение двух часов при постоянном помешивании, после жидкость фильтруют. Свиной жир с бензойной смолой слегка желтоват и имеет приятный запах.

Говяжье сало. Плотная белая масса, плавится при 40—45°; идет для изготовления мягких мазей.

Баранье сало. Плавится при 45—55°. Идет для изготовления твердых мазей.

Спермацет (жир кашалота) — это белые кристаллические листочки; плавятся при 45—50°. С течением времени принимают желтый цвет.

Ланолин. Приготавливается из шерстяного жира овец путем эмульсирования со щелочами; плавится при 38—40°; желтоват, принимает воду (около 150%), сохраняя консистенцию мази.

Оливковое масло. Получается выжиманием без нагревания свежих оливок. Прозрачная жидкость, желтого цвета, слабого запаха, приятного вкуса. Не высыхает на воздухе. Не должно быть прогорклым.

Масло какао. Имеет плотность говяжьего сала, желтоватый цвет, слабый приятный запах и нежный вкус. Плавится при 30—33°.

Вазелин (продукт перегонки нефти). Белая или желтоватая просвечивающая мягкая масса. Плавится при 30—40°, образуя прозрачную, маслообразную жидкость нейтральной реакции. Некоторые сорта (особенно белые) вазелина отличаются кислой реакцией и для косметики непригодны.

Вазелиновое масло, жидкий парафин. Продукт перегонки нефти; бесцветная, прозрачная жидкость без вкуса и запаха.

Парафин. Белая твердая, полупрозрачная масса без запаха. Плавится при 74—80°.

Церезин. Лучшая замена парафина и, частично, воска. Точка плавления 74—80°.

Воск белый. Получается белением желтого пчелиного воска. Белая, довольно хрупкая, нежирная на ощупь, в тонком слое просвечивающая масса. Плавится при 63—65°.

Фирмы, изготавливающие гримировальные краски, применяют в качестве жировой основы для краски различные рецепты и комбинации жиров.

Так, например:

I. Вазелиновое масло	110 частей
Церезин	60 "
Белый воск	15 "
Сало, обработанное двухпроцентной бензойной смолой	235 "
Кумарин	1 часть

или

II. Стеарин	200 частей
Вазелиновое масло	400 "
Церезин	400 "

Иногда рекомендуют следующую жировую основу для грима:

Вазелин	200	"
Ланолин	200	"
Церезин	150	"
Воск белый	300	"
Оливковое масло	600	"

Изготовление жировых гри- мировальных красок

Процесс изготовления жировых гримировальных красок состоит в следующем: сухие краски растирают в мельчайший порошок и просеивают (рекомендуется начинать изготовление красок всегда с более светлых тонов). Растопляют жир в чистой эмалированной или фарфоровой посуде на водяной бане. В растопленный жир высыпают приготовленную краску и варят, все время помешивая, до получения консистенции густой сметаны; к полученной массе добавляют примерно 5% растопленного воска (процент воска берется в зависимости от плавкости жира). Когда краска будет нужной густоты, плотности и цвета, ее протирают на краскотерке, на мраморной доске или сквозь густое газовое сито. К краскам, для запаха, прибавляют несколько капель розового или бергамотового масла. Готовые краски следует сохранять в закрытой посуде.

Выпускаемые в продажу гримировальные краски представляют собой стандартные наборы, обычно из восьми красок: белая, черная, светлокрасная, темнокрасная (бакан), коричневая, синяя и две краски, представляющие собою смесь белой, желтой и красной красок в различных пропорциях — так называемые «общие» тона (№№ 2 и 3).

Состав:

Б е л и л а

Жировая основа	420 частей
Окись цинка	580 "

О б щ и й т о н

	№ 1½	№ 3	№ 5
Белила	1000 частей	1000 частей	1000 частей
Коричневая светлая	32 части	16 "	— "
Оранжевая № 48	0,2 "	— "	— "
Гераниум красный	— "	25 "	7 "
Охра темная	— "	24 части	40 "
Кадмий желтый	— "	24 "	25 "

Стандартные наборы имеют ряд недостатков. Они иногда бывают слишком жирны или жидки или, наоборот, очень

жестки, в результате чего они не обладают нужными кроющими свойствами. Часто краски плохо подобраны по цветам. Так, иногда в наборах гримировальных красок встречается серая краска, которую чрезвычайно просто получить смешиванием белой и черной красок, но часто отсутствует желтая краска, являющаяся одной из основных красок, которую невозможно получить смешиванием. Желтая необходима для получения и изменения общих тонов, так как естественно, что все разнообразие окрасок человеческой кожи не может быть передано только двумя оттенками, которые имеются в готовом виде в наборе.

Учитывая это, некоторые фирмы, в частности «Лейхнер», выпускают дополнительно отдельные краски для общего тона.

Так, к гримировальному набору «Лейхнера», который имеет общие тона № 2 и № 3, дополнительно выпускаются: № 3½ — для ролей рабочих, спортсменов, охотников; № 4 — для военных, моряков, старых рабочих; № 5 — для роли «Летучего голландца», № 6 — для стариков, № 6½ — для интригана, № 7 — для африканских опер, № 8 — для китайцев и японцев, № 9 — для индейцев, № 10 — для оперы «Аида», № 11 — для «Отелло», № 12 — для австралийских народов, № 13 — для мулатов, № 14 — для негров, № 15 — для индусов, № 16 — для цыган, литер F — южные французы, итальянцы, испанцы, литер K — северные народы Европы, эскимосы, лапландцы, литер S — Мефистофель и т. д.

Но если таким образом подходить к краскам, то, очевидно, актеру придется обзаводиться специальным набором красок соответствующих оттенков для каждой новой роли. Между тем все это разнообразие оттенков красок получается из очень небольшого количества основных цветов путем смешивания. Набор гримировальных красок должен быть не громоздким по количеству оттенков красок, но составленным из основных красок, пользуясь которыми, актер сможет составить себе нужные оттенки красок и даже более богатые, чем все номера «Лейхнера». Лучший грим выпускает в СССР Центральный театрално-производственный комбинат в Москве. Можно рекомендовать набор в железной коробке, состоящий из 11 красок.

Жидкие гримировальные краски

В гриме употребляются и жидкие краски. Они применяются в тех случаях, когда приходится закрасить одним тоном большое пространство тела (при передаче сильного загара, сильно набеленной кожи или при передаче цвета кожи различных рас).

Жидкие краски представляют собой вышеуказанные порошки красок, разведенные на воде, пиве, одеколоне с глицерином и т. д. (присутствие в смеси спирта и глицерина делает краски более быстро сохнущими и не так сильно пачкающими).

Рецепт жидких белил

Цинковых белил	100 г
Воды кипяченой теплой	150 куб. см
Одеколона	75 "
Глицерина	25 "

Белила разводят в теплой воде, глицерин — в одеколоне, потом к первой смеси приливают вторую; при употреблении краску следует взбалтывать.

Подобным образом могут быть изготовлены и другие цвета красок.

Для передачи загара употребляют бейц коричневый, который разводят в порячей воде до нужного цвета и добавляют потом немного одеколона с глицерином.

Среди жидких гримировальных красок большое распространение имеют краски, приготовленные на пиве. Например, черная краска делается из жженой пробки и разводится до необходимой густоты цвета пивом.

В менее ответственных случаях жидкие краски заменяются сухими.

Сухие гримировальные краски

Сухие краски представляют собой порошки тонко растертых красок, смешанные, в надлежащих пропорциях, для получения необходимого цвета. Краски накладываются на смазанное вазелином лицо, как пудра. К сухим краскам относятся также и сухие театральные румяна и цветные пудры.

Рецепт театральных румян

Мел очищенный	400 г
Кармин	50 "
Бензойная настойка	50 "
Розовая вода	в достаточном количестве

Растворяют кармин в бензойной настойке, и полученный раствор прибавляют постепенно к мелу до получения густой пасты, которую выкладывают в формочки для высушивания.

Пудра при гримировании служит для фиксирования наложенного грима, так как обладает свойством впитывать в себя жир, благодаря чему грим становится сухим и не пачкает.

Основным материалом для изготовления пудр является крахмальная мука (рисовая, пшеничная, картофельная) и тальк. Прибавляют иногда окись цинка, магнезию, мел и др.

Все составные части хорошо измельчаются и сушатся в течение трех часов при 85—90°.

Чрезвычайно большое разнообразие пудр получается путем изменения нескольких так называемых «основных» составов добавлением к ним косметических масел, духов и красок (при цветных

пудрах: эозин или кармин — для розовой пудры, охра — для желтой).

Основные составы пудр

I. Рисовый крахмал	100 частей
Тальк	50 "
Пшеничный крахмал	100 "
Картофельный крахмал	100 "
Магнезия	50 "
II. Рисовый крахмал	100 "
Пшеничный крахмал	50 "
Углемagneзевая соль	20 "
Порошок фиалкового корня	15 "
III. Пшеничный крахмал	100 "
Тальк	200 "
IV. Жирная пудра:	
Рисовый крахмал	100 "
Тальк	500 "
Окись цинка	60 "

Для грима наиболее употребительна сухая рисовая пудра, так как она обладает наилучшей способностью впитывать жир и фиксировать грим.

Гримировальные инструменты

Инструментами для накладывания грима служат кисти (те же, что и в живописи) — щетинные или колонковые мелкие №№ 1, 2, 3, 4; конец их может быть или лопаточкой или круглый. Основное требование, предъявляемое к кисти для грима, — чтобы она была упругой, но не чрезмерно жесткой. В некоторых случаях применяют тонкие бумажные растушовки, которые довольно просто изготовить самому.

Вырезается из бумаги фигура в форме усеченной трапеции и свертывается между ладонями с более широкого края. Узкий край, когда растушовка свернута, приклеивается.

Для накладывания пудры употребляется хорошая, с крепко насаженным пухом, пуховка. Для накладывания сухих румян — заячья лапка, для снятия излишков пудры после запудривания грима — заячья лапка или мягкая щетка. Пуховка, заячья лапка и щетка в крайнем случае могут быть заменены гигроскопической ватой.

Материалами для разгримирования служат какой-нибудь жир (обычно вазелин) и чистая холщевая тряпочка, которую можно заменить лигнином.

Для того чтобы снять с лица излишки жира после разгримирования, употребляется раствор спирта или одеколона (1 : 5) в воде, пудра, теплая вода с мылом (обмывать лицо после грима холодной водой не рекомендуется).

Необходимый минимальный ассортимент материалов и принадлежностей для грима следующий:

- 1) набор гримировальных красок,
- 2) кисти 2—3 шт. и растушовки,
- 3) пуховка, заячья лапка или вата,
- 4) вазелин,
- 5) полотенце или лигнин,
- 6) пудра,
- 7) зеркало, в котором хорошо видно было бы все лицо (не меньше 25×30 см).

Свет должен быть установлен так, чтобы лицо было равномерно освещено. Наиболее простая установка света — две лампы по сторонам зеркала.

Из других материалов наиболее часто используются в гриме:

- 1) мастика для лепки носов — гумоз,
- 2) вата, марля, материя, трикотаж и другие материалы, используемые для изготовления наклеек,
- 3) сандарачный спиртовой лак (светлый), используемый как для изготовления наклеек, так и для наклейки растительности,
- 4) специальные лаки: черный и белый — для гримирования зубов,
- 5) крепе (волос) различных сортов и оттенков, а также готовые волосные изделия — парики, бороды, усы и т. п.

Дополнительные инструменты: ножницы, кисть для лака, гребенка, щипцы для завивки, грелка для щипцов.

Светящиеся гримиро- вальные краски

Необходимо указать еще на светящиеся или флуоресцирующие краски.

Краски эти не видны при обычном электрическом освещении сцены, но при переключении электрического света на свет ртутных ламп, когда исчезает видимость естественных красок, флуоресцирующие краски начинают ярко светиться, тем самым производя своеобразные фантастические превращения. Таково, например, превращение молодого цветущего лица в светящийся череп. Привожу несколько рецептов подобных красок согласно указаниям Ульмана (Ulmanн. Enzyklopedie der technischen Chemie, т. VII, стр. 308):

Ж е л т а я

Углекислый стронций	100 г
Сера	30 "
Сернокислый марганец	0,2 "
Хлористый натрий	0,5 "
Безводная сода	2 "

К р а с н а я

Окись бария	40 частей
Сера	9 "
Сернокислый литий	0,7 "
Азотнокислый раствор меди	3 "
Медь азотнокислая (растворяется 0,4 г в 100 куб. см алкоголя, разведенного 3 частями воды)	

Сине-фиолетовая

Окись кальция	40 частей
Сера	8 "
Углекислый литий	2 части
Крахмал	2 "
Сернокислый калий	1 часть
Сернокислый натрий	1 "
Азотнокислый висмут	2 куб. см (0,5 : 100 алког.)
Азотнокислый рубидий	2 куб. см (0,5 : 100 воды)

Химические реактивы согласно рецепту растираются в мельчайший порошок и прокаливаются 45 минут в тигельной печи; полученный сплав снова измельчается и наносится на лицо посредством желатинового студня, состоящего из 25 г желатина, 25 куб. см воды и 50 куб. см глицерина, растворяемых на водяной бане. Этой смеси следует дать остыть, после чего прибавляют 3 г краски.

Весной 1939 года в Ленинграде в театрах юного зрителя и в Театре комедии почти одновременно прошли спектакли, в которых были применены эффекты флуоресцирующих красок. Работа по флуоресценции была проведена Д. Н. Лазаревым и Е. М. Брумбергом на советских материалах и оборудовании.

В спектаклях «Снежная королева» (Новый ТЮЗ), «Валенсианская вдова» (Театр комедии), «Золотой ключик» (Областной ТЮЗ) светящимися были сделаны часть декораций, костюмы и маски на лицах актеров. Особенно же интересен, с точки зрения грима, спектакль «Василиса Прекрасная» (ТЮЗ), так как там были сделаны первые опыты приготовления светящихся гримировальных красок (руководитель — гример-художник Н. Ф. Григорьев) и практически осуществлено гримирование ими лиц актеров.

Грим актеров Л. Жуковой (Василиса) и Е. Перова (Иванушка) при нормальном свете выглядел как обычно, но благодаря применению примешанных к гримировальным краскам флуоресцирующих веществ, лица актеров не пропадали в сценах со Змеем-Горынычем, которые шли в темноте, а ярко светились наряду с костюмом, оружием и сказочным змеем.

Этот первый опыт, естественно, имел и ряд недостатков: так, например, не удалось полностью добиться естественности тона светящихся красок, иногда грим недостаточно ярко светился (лицо актера стало потным), пропадали отдельные места грима (актер прикоснулся к лицу пальцами), были и другие курьезные случаи.

Но несомненно, что при дальнейшем экспериментировании как над изготовлением гримировальных красок, так и по овладению техникой гримирования, флуоресцирующие гримы займут видное место в практике наших театров.

2. АНАТОМИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГРИМА

Лицо актера
и грим

Художник не может построить композиции своей картины, не учитывая размеров и формы холста. Это еще в большей мере относится к гриму, где оформляемой поверхностью является человеческое лицо, бесконечно более сложное по своим формам, чем холст.

Грим начинающих актеров поражает обычно большим количеством красок, сложностью построения и в то же время не производит требуемого впечатления. Объясняется это главным образом недостаточным еще знанием выразительных возможностей своего лица, неумением «носить» грим.

Чрезвычайно интересны в этом отношении воспоминания А. П. Ленского о гримах Самойлова:

«Переодевшись очень быстро, он [Самойлов] сел к столу и, немного сощурился, поглядел на себя в зеркало, провел рукой по волосам, велел позвать парикмахера и приказал ему вынуть парик из коробки, причесать его; потом с помощью того же парикмахера, у которого руки дрожали от волнения, надел парик на голову; заколупнул пальцем краску для лба и замазал ею рубец; затем, взяв кусочек пробки, обуглил ее на газе, подул на нее и, когда потухла последняя искорка, начал ею ставить на своем лице точки и растирать их пальцем; сделал два-три пятна темнокрасной краской, достал из коробки, где был парик, усы и бородку à la Napoleon III, наклеил и то и другое, отряхнул пуховку, запудрил ею лицо, снял кое-где полотенцем лишнюю пудру (все это делалось быстро, уверенно и отрывисто, как и его речь), сказал помощнику режиссера: «начинайте!», и мимо меня прошел на сцену... кто-то, только не Самойлов».

«В одном из спектаклей Самойлов играл Растаковского в «Ревизоре». Я по обыкновению стоял за стулом и следил за тем, что он делал со своим лицом. Держа в руке свое излюбленное оружие — кусочек пробки — и делая ею энергичные тычки себе в разные части лица, он продолжал начатую со мной беседу о гримировке, временами вскидывая на меня в зеркало свои еще молодые, смелые глаза.

— Неужели, — говорю, — Василий Васильевич, вы не находите нужным положить на лицо серовато-желтого оттенка дряхлости, что дает коже тот омертвелый вид, какой и должен быть у этой развалины.

— Как видите, — буркнул себе под нос Самойлов, растирая пальцем поставленное пробкой пятно.

Пауза.

— Пудра и больше ничего, — сказал он после молчания. Потом, помолчав еще и вытирая палец о полотенце, прибавил: — молодость и старость, батенька, не в коже, а в глазах.

«Ладно, думаю, я посмотрю, куда ты свои глазища денешь?! Их, брат, пудрой-то не запудришь!»

Спрашиваю дальше:

— Отчего же вы, Василий Васильевич, не проведете резких черт от углов рта книзу и не оттените нижней губы, что придало бы вид бессильно опустившейся нижней челюсти?

— Вы и это хотите делать краской? — отвечал Самойлов. — Тогда что же остается делать актеру, за что ему деньги платить? Я в таком случае советую вам понаделать масок да и играть в них. От ваших притираний лицо становится почти такой маской.

Самойлов кончил гримировку и закурил сигару. Я на этот раз был недоволен его гримом. На нем был надет плешивый парик с заплетенной косичкой, лицо казалось много старше собственного, но все же это был Самойлов. Поговорив еще немного и осмеяв окончательно мои краски, особенно излюбленных бледных интриганов, он пошел на сцену. Ожидая своего выхода, Самойлов был весел, оживлен, рассказывал анекдот за анекдотом и смешил всех до упаду.

Пришла очередь Растаковского представляться Хлестакову. Помощник режиссера сказал: «Пожалуйте, Василий Васильевич». Невольно я на мгновение перевел глаза с Самойлова на говорившего, и за это время с Самойловым произошла перемена, поразившая всех присутствующих. Он как-то съезжился, стал меньше ростом... Перед нами стоял дряхлый-дряхлый старик с провалившимся ртом и бессильно опустившейся челюстью; грудь ввалилась, старческий животик сильно выпятился вперед, глаза потухли, словно подернулись налетом, какой бывает у очень старых полуослепших собак. Эта развалина, шаркая слабыми ногами в огромных ботфортах, прикрывая рукой в аляповатой перчатке свои глаза, — прошла мимо меня, в отворенные двери на сцену. Эффект был удивительный...»

И дальше, как вывод, Ленский пишет: «Актеру мало подобрать хороший грим, ему надо уметь носить этот грим, надо так приурочить к нему свой тон и мимику, чтобы ни одна характерная подробность этого грима не пропадала для зрителя».¹

Совершенно очевидно, что такое замечательное владение гримом возможно только при полном знании всех выразительных возможностей своего лица и умении пользоваться выразительными средствами грима.

Началом индивидуального изучения лица является изучение пластической анатомии головы. Знание анатомии в дальнейшей работе поможет ориентироваться в особенностях строения своего лица и при изучении приемов гримировки приведет к органической связи грима с природными данными лица актера.

¹ А. П. Ленский. Заметки о мимике и гриме. „Артист“, № 5, 1890.

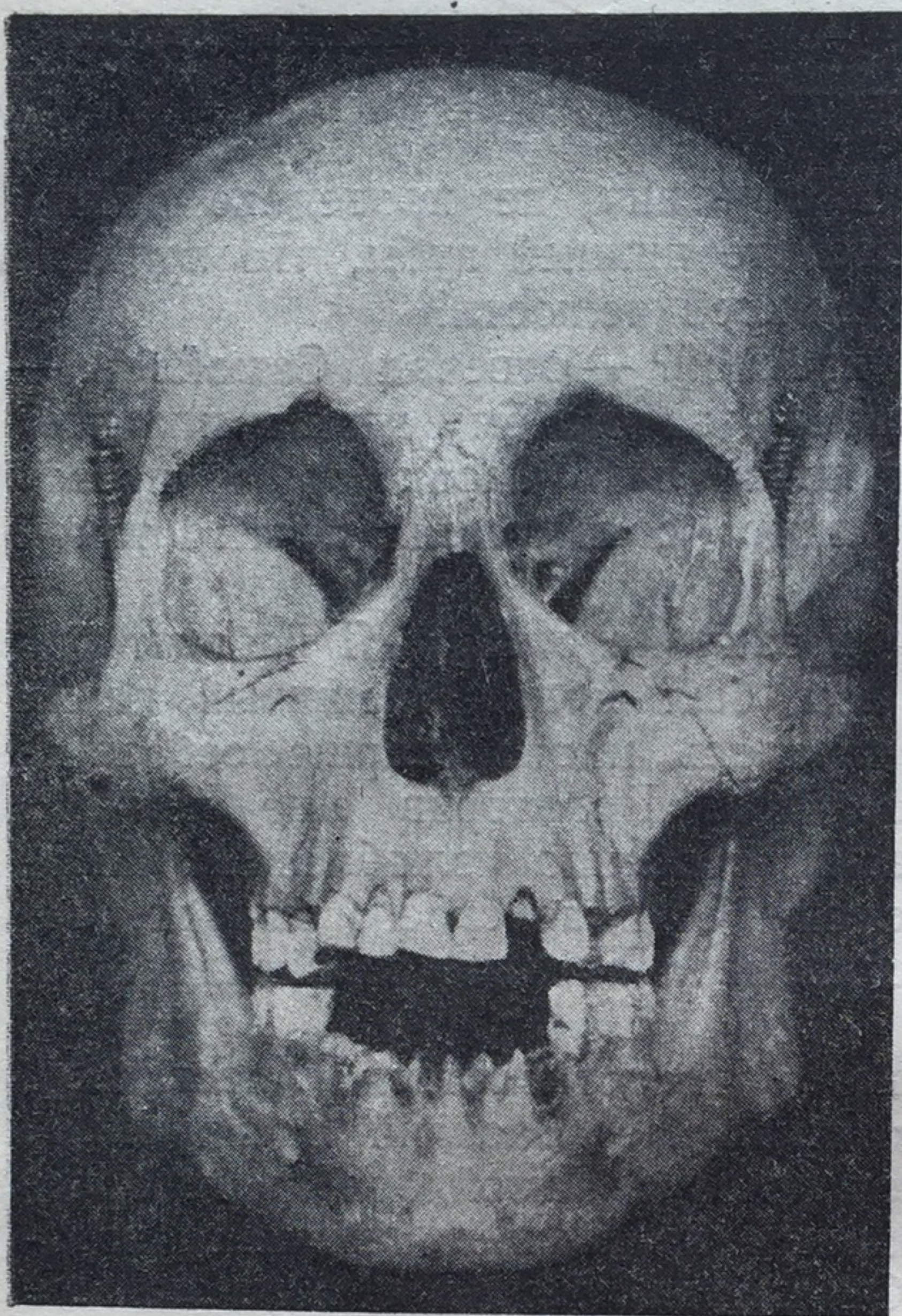


Рис. 26. Череп.

Череп Череп по своему анатомическому строению разделяется на черепную коробку и кости лица (рис. 26—29).

Черепная коробка образована костями лобной, височными, теменными и затылочной (решетчатая и клиновидная — помещаются внутри черепа). В зависимости от того, как срастаются в своих швах кости, образуется та или иная форма черепа, благодаря чему форма головы принимает вид круглый или продолговатый, седлообразный или конический.

Формы костей затылочной и теменной обычно мало заметны, так как голова покрыта волосами, но на лысой голове кости выделяются, и особенности их строения

надо учитывать. В этом случае следует обратить внимание на форму затылочной кости, которая определяет выпуклость задней части черепа, или круто спускающейся вниз, или оттягивающейся назад; при этом теменные кости выявляют свою более выпуклую часть — так называемый теменной бугор.

Резкое изменение и подчеркивание этих особенностей строения черепной коробки передается в гриме посредством клееных жестких париков.

Височные кости образуют боковые части мозгового черепа, граничат спереди с лобной костью, сверху — с теменными, сзади — с затылочной и снизу — с отростком скуловой дуги. Это пространство образует так называемую височную впадину.

Височная впадина. Знание ее границ, умение их подчеркнуть или маскировать имеют большое значение в гриме. Особое значение имеют расположенный у виска отросток скуловой дуги и граница между лобной и височной костями, так называемая лобная полукруглая линия, которая при лысой голове выявляет весь свой характерный вид. Она представляет собой почти замкнутый круг вокруг слухового отверстия.

Лобная кость является фронтальной, особенности ее строения определяют верхнюю часть лица и отчетливо видны. Лобная кость похожа на выпуклую створку раковины. Верхняя часть кости несколько выступает вперед, образуя два симметричных выступа — лобные бугры, а в нижней части над глазничными впадинами два как бы «полулунной» формы валика — надбровные дуги. Величина надбровных дуг и лобных бугров бывает различна (в общем, надбровные дуги бывают менее сильно развиты у женщин). Между надбровными дугами и лобными буграми образуется ромбовидная площадка, имеющая иногда вид довольно отчетливо видимой впадины, — так называемое надпереносье. Книзу от надпереносья лобная кость переходит в отросток и, соединяясь с костями носа, образует переносье, которое во многом определяет форму носа (широкий, узкий, вогнутый и т. д.).

Среди различных форм переносья следует отметить так называемый греческий профиль, при котором линия лба, почти не вдаваясь у корня носа, прямо переходит в прямую спинку носа; кроме того, вся линия приближается к вертикальной.

Верхнеглазничный край лобной кости по краям переходит в скуловые отростки, соединяющиеся со скуловыми костями, образуя скуловые дуги.

Характерные особенности височных и лобной костей в гриме передаются, главным образом, живописными гримировальными приемами.

Кости лица следующие: верхняя челюсть, нижняя челюсть, скуловые кости и кости носа.

Верхняя челюсть имеет отростки: скуловой, зубной и носа; последний вместе с костями носа образует костный его



Рис. 27. Череп с указанием костей.

- 1— Лобная к. 2— Надпереносье. 3— Надбровные дуги. 4— Лобные бугры. 5— Височная к. 6— Полукруглая лобная линия. 7— Скуловая к. 8— Щечная ямка. 9— Передняя носовая кость. 10— Нижняя челюсть. 11— Подбородочный бугор. 12— Ветвь нижней челюсти.

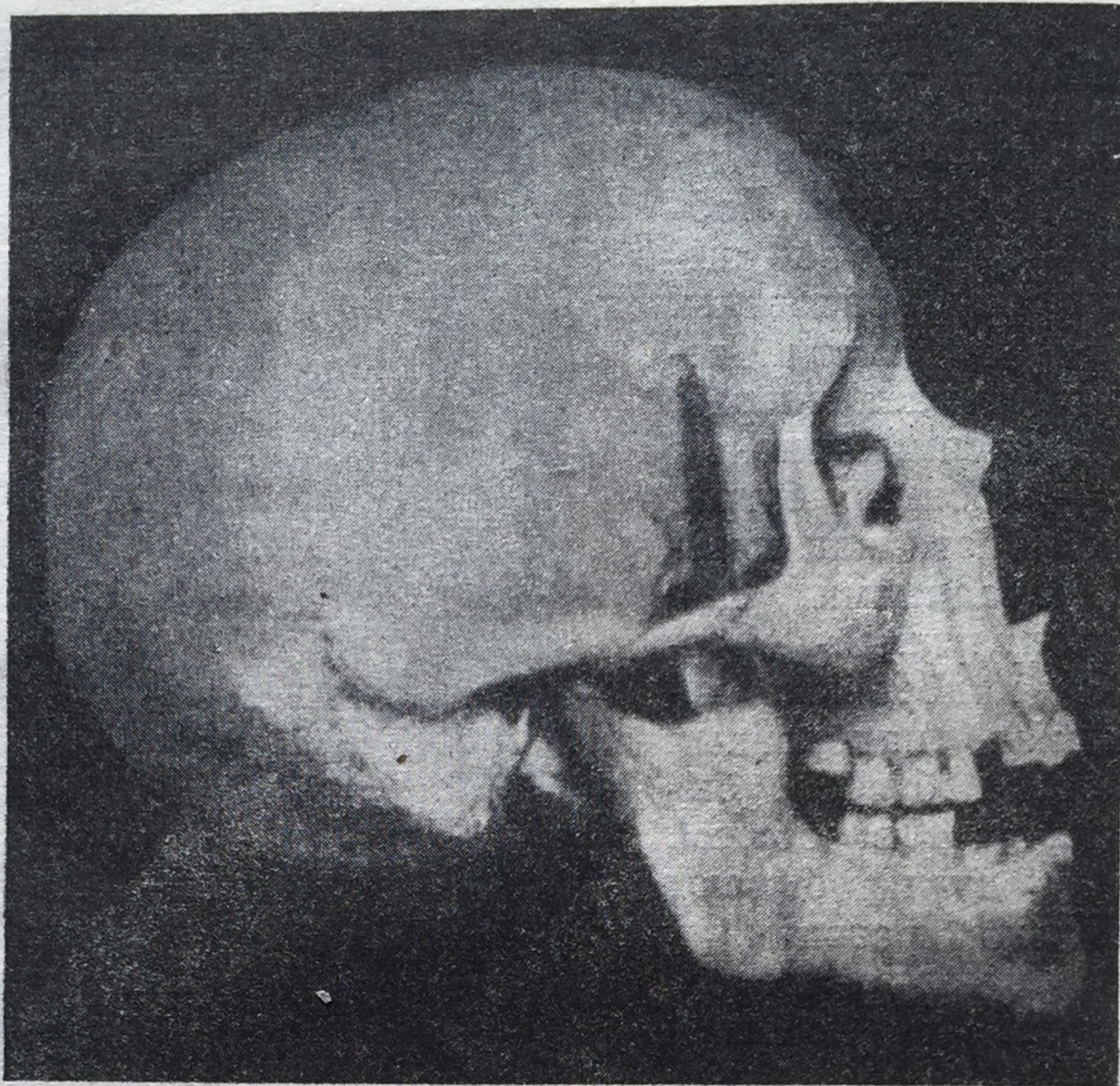


Рис. 28. Череп сбоку.

остов, книзу от которого лежит грушевидное отверстие. Зубной отросток своей величиной, а также формой и характером расположения зубов, влияет на форму верхней губы.

На самом теле верхней челюсти имеется углубление — щечная ямка; которая является как бы основанием впадины под скулами. Она отчетливо видна у худощавых людей. Скуловые отростки, соединяясь со скуловыми костями, вместе со скуловыми отростками лобной кости образуют скуловые дуги.

Скуловые дуги определяют ширину лица и общий его овал. Скуловая кость имеет форму звезды с четырьмя отростками. Верхний отросток, соединяясь со скуловым отростком лобной кости, и внутренний отросток, соединяясь с верхней челюстью, образуют нижний край глазничной впадины. Височный отросток, соединяясь со скуловым отростком височной кости, образует скуловую дугу, а четвертый, нижний отросток, более округлый и тупой по своей форме, вместе с самим телом скуловой кости образует выступ скулы, резко выделяющийся у худощавых людей. У полных людей жировой слой закрывает впадину щеки и смягчает выступ скулы настолько, что кость бывает видна только на границе между щекой и виском.

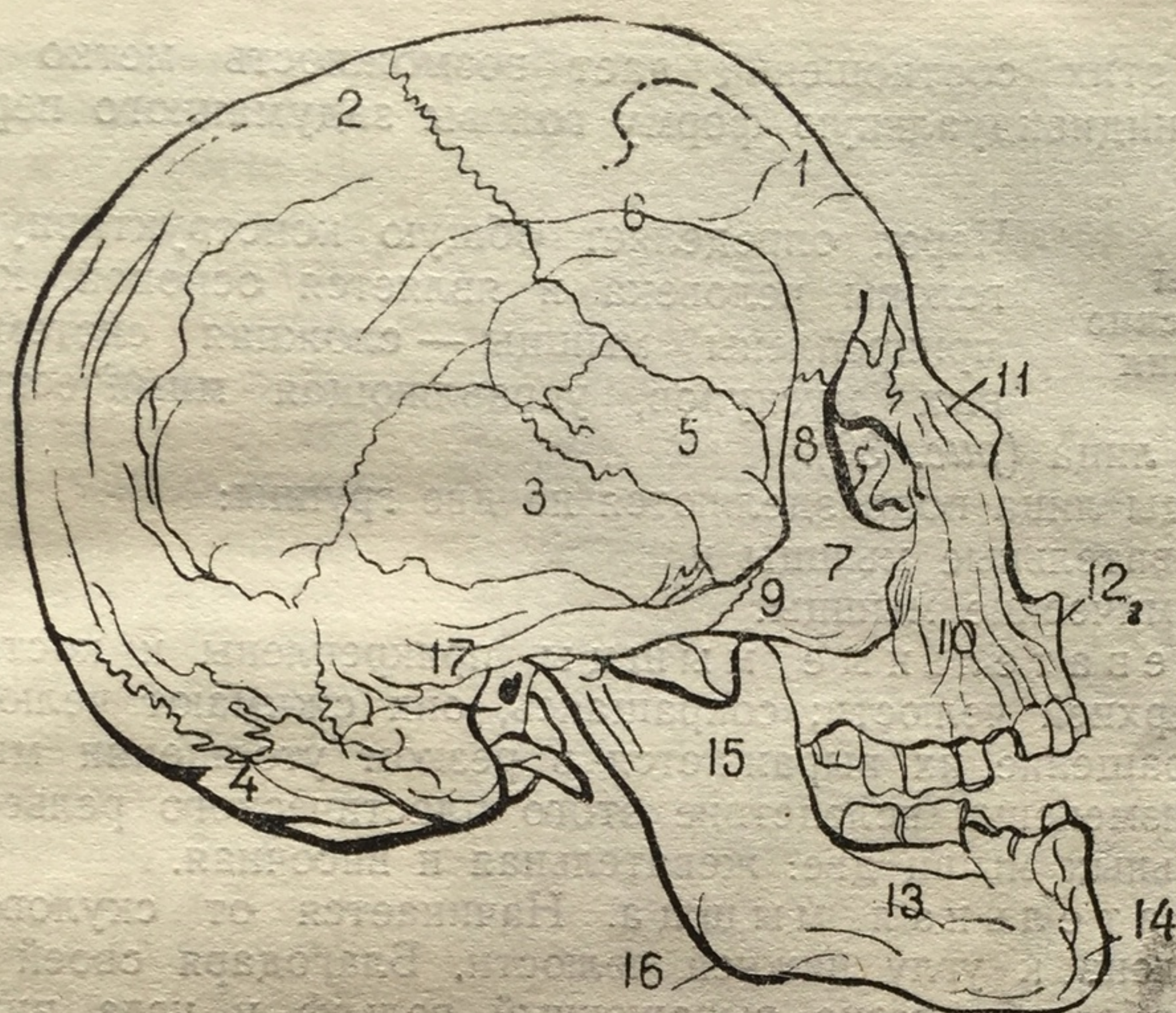


Рис. 29. Череп сбоку, с указанием костей.

1—Лобная к. 2—Теменная к. 3—Височная к. 4—Затылочная к. 5—Клиновидная к. 6—Полукружная височная линия (ограничивающая височную впадину). 7—Скуловая к. 8—Лобный отросток скуловой к. 9—Височный отросток скуловой к. (образующий вместе со скуловым отростком височной к. скуловую дугу). 10—Верхняя челюсть. 11—Носовая к. 12—Передняя носовая к. 13—Нижняя челюсть. 14—Подбородочный бугор. 15—Ветвь нижней челюсти. 16—Угол нижней челюсти. 17—Наружный слуховой проход.

Нижняя челюсть представляет собой тело с боковыми ветвями, которыми она сочленяется в суставной ямке с верхней челюстью. На теле нижней челюсти выделяется подбородочный бугор, определяющий форму подбородка лица.

Ветви нижней челюсти отходят от тела под углом, который отчетливо выступает у шеи. Этот угол меняется с возрастом человека, приближаясь к прямому в зрелом возрасте: в старости, при выпадении зубов и смещении челюсти, линия ветвей нижней челюсти принимает новое характерное косвенное направление.

Мозговой череп и кости лица развиваются неравномерно, у одних людей более развит мозговой череп, а у других кости лица. Эти соотношения измеряются при помощи так называемого лицевого угла Кампера. Лицевой угол определяется двумя линиями: вертикальной — проведенной касательно лба и резцов, и горизонтальной — проведенной через нижнюю носовую юсть и слуховое отверстие. Чем больше угол, образуемый пересечением этих линий, приближается к прямому, тем пропорциональнее развиты мозговые и лицевые кости черепа; наоборот, более острый угол подчеркивает преобладание лицевой части и слабое развитие мозгового черепа.

Учет этих соотношений дает возможность метко передать в гриме индивидуальную форму головы задуманного персонажа.

Мышцы и мимические выражения

Череп определяет общую конструктивную форму головы человека и является основой, к которой прикреплены мышцы — сложная система лицевых мускулов, управляющая мимическими движениями лица (рис. 30).

Мышцы лица подразделяются на две группы:

- 1) жевательные мышцы и
- 2) мимические мышцы.

1) **Жевательные мышцы** прикреплены к костям нижней и верхней челюсти; сокращаясь, они сжимают челюсть, причем сокращение их выражается в резком утолщении мышечного слоя и изменении вследствие этого пластического рельефа лица. Жевательных мышц две: жевательная и височная.

Жевательная мышца. Начинается от скуловой дуги. Прикреплена к углу нижней челюсти. Благодаря своей толщине мышца образует резко выраженный рельеф у угла нижней челюсти. От этого щеки у худощавых людей производят впечатление ввалившихся. Сокращаясь, жевательная мышца поднимает нижнюю челюсть. Мышца сокращается также при всяком усилии, крике, при выражениях угрозы, гнева и т. д. Это сокращение мышцы обрисовывается на боковых частях лица в виде ярко выраженного утолщения щек. Резко очерченная форма жевательной мышцы придает физиономии выражение энергии.

Височная мышца занимает все пространство височной кости и прикреплена к венечному отростку нижней челюсти. Влияет на пластическую форму височной впадины, скрывая иногда границу перехода от лобной кости к височной.

2) **Мимические мышцы** прикреплены с одной стороны к скелету, с другой — к коже. Сокращаясь, они перемещают и изменяют форму складок и морщин кожи. Сокращение каждого мускула лица образует на коже одну или несколько складок, направление которых перпендикулярно направлению мышцы.

К мимическим мышцам относятся: лобные, пирамидальная, сдвигатели бровей, круговые глаз, большие и малые скуловые, квадратная верхней губы, поперечная носа, круговая рта, треугольные и квадратная подбородка и кожная мышца шеи.

Лобная — нижним краем прикреплена к коже бровей, откуда, поднимаясь вертикально вверх, на уровне корня волос переходит в сухожильную пластинку начерепной мышцы. Сокращаясь, тянет кожу лба снизу вверх, поднимает при этом брови и образует поперечные складки на лбу, что и создает мимические выражения внимания, удивления и т. д. (рис. 31).

Пирамидальная — нижним концом прикреплена к костям носа, а верхний теряется в коже между бровями. Является как бы антагонистом лобной мышцы и, сокращаясь, тянет кожу надбровного пространства книзу, образует короткие поперечные складки, опускает немного внутренние концы бровей. Так создается выражение гордости, угрозы, вызова и т. д. (рис. 31).

Сдвигатели бровей берут начало на лобной кости над надбровными дугами, оттуда направляются кнаружи и немного вниз и своим концом прикреплены к глубокой поверхности кожи бровей. Сокращаясь, притягивают брови внутрь и немного вверх, как бы изламывая их в точке соединения, напоподобие занавески, которую шнурок приподнимает и закрепляет неподвижно. На коже лба образуются складки, расположенные концентрически над этим изломом бровей, на средней части лба, которые и создают выражение страдания, боли.

Круговая мышца глаз окружает орбиту глаз. Разделяется на мышцу век и орбиты. Мышцы век, сокращаясь, смыкают их. При слабом сокращении веки только прищуриваются, создавая выражение презрения.

Круговая мышца орбиты разделяется на верхнюю и нижнюю. Нижняя, сокращаясь, оттягивает несколько нижнее веко и образует при соединении со щекой и у наружного угла глаз мор-

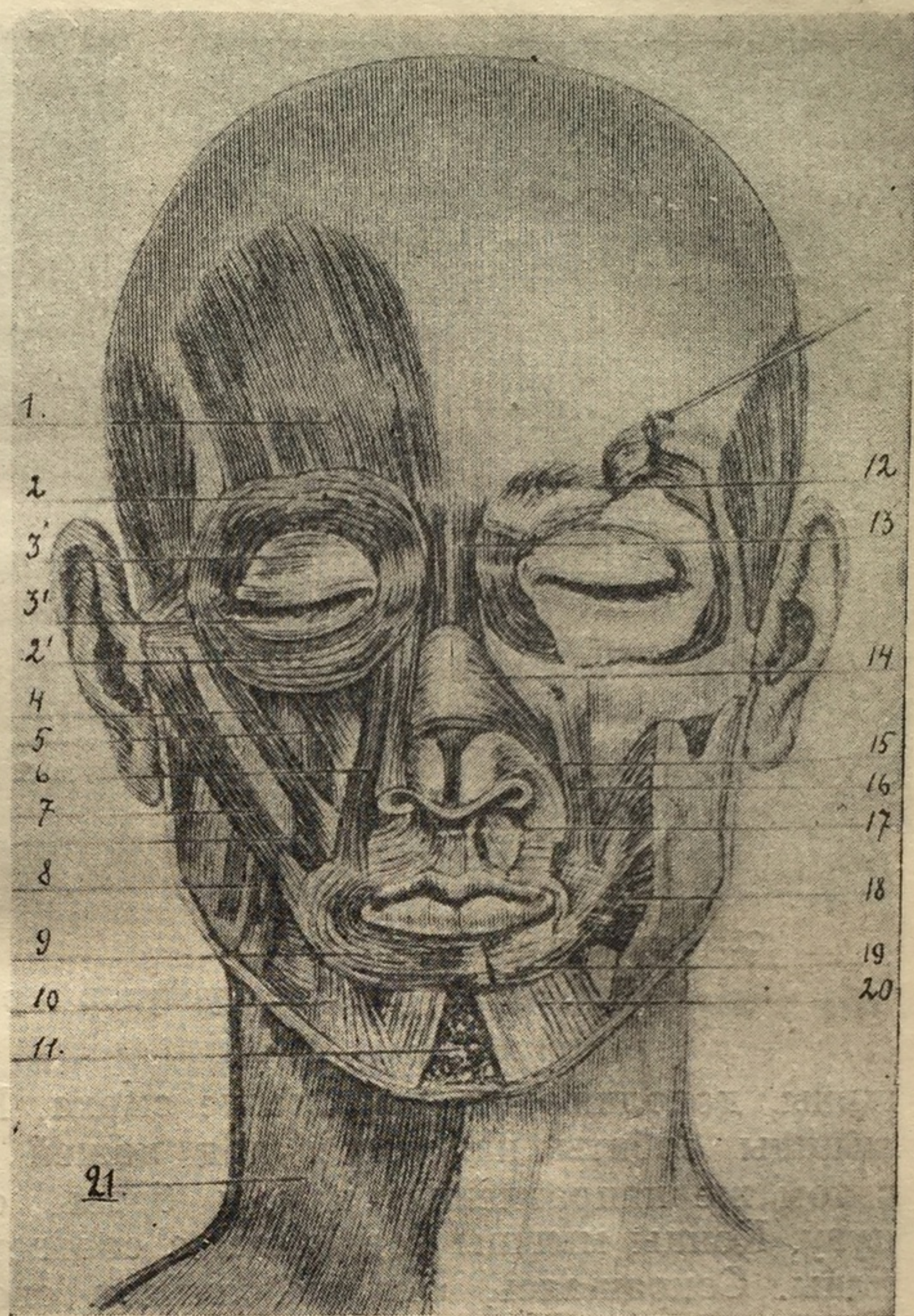
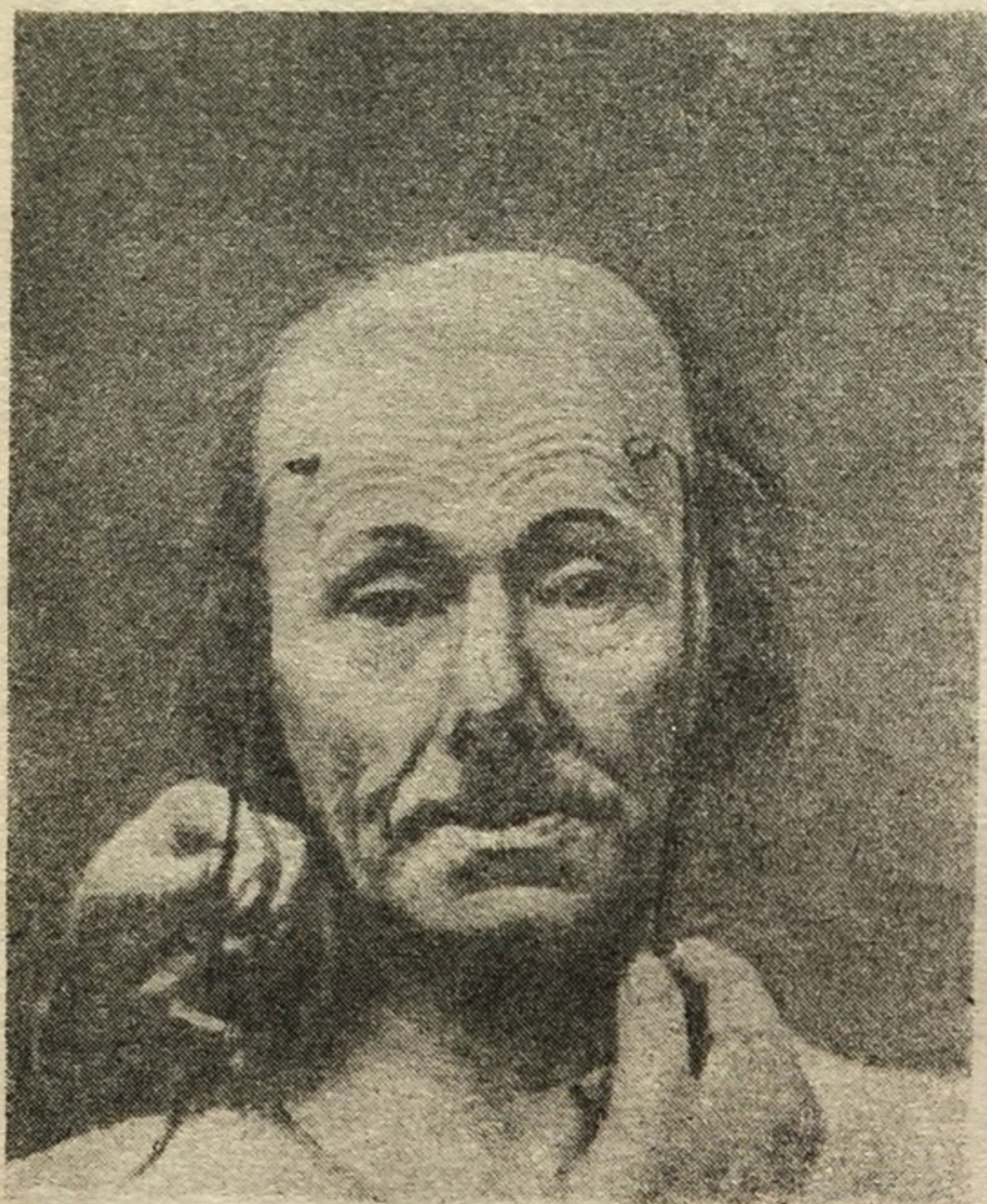
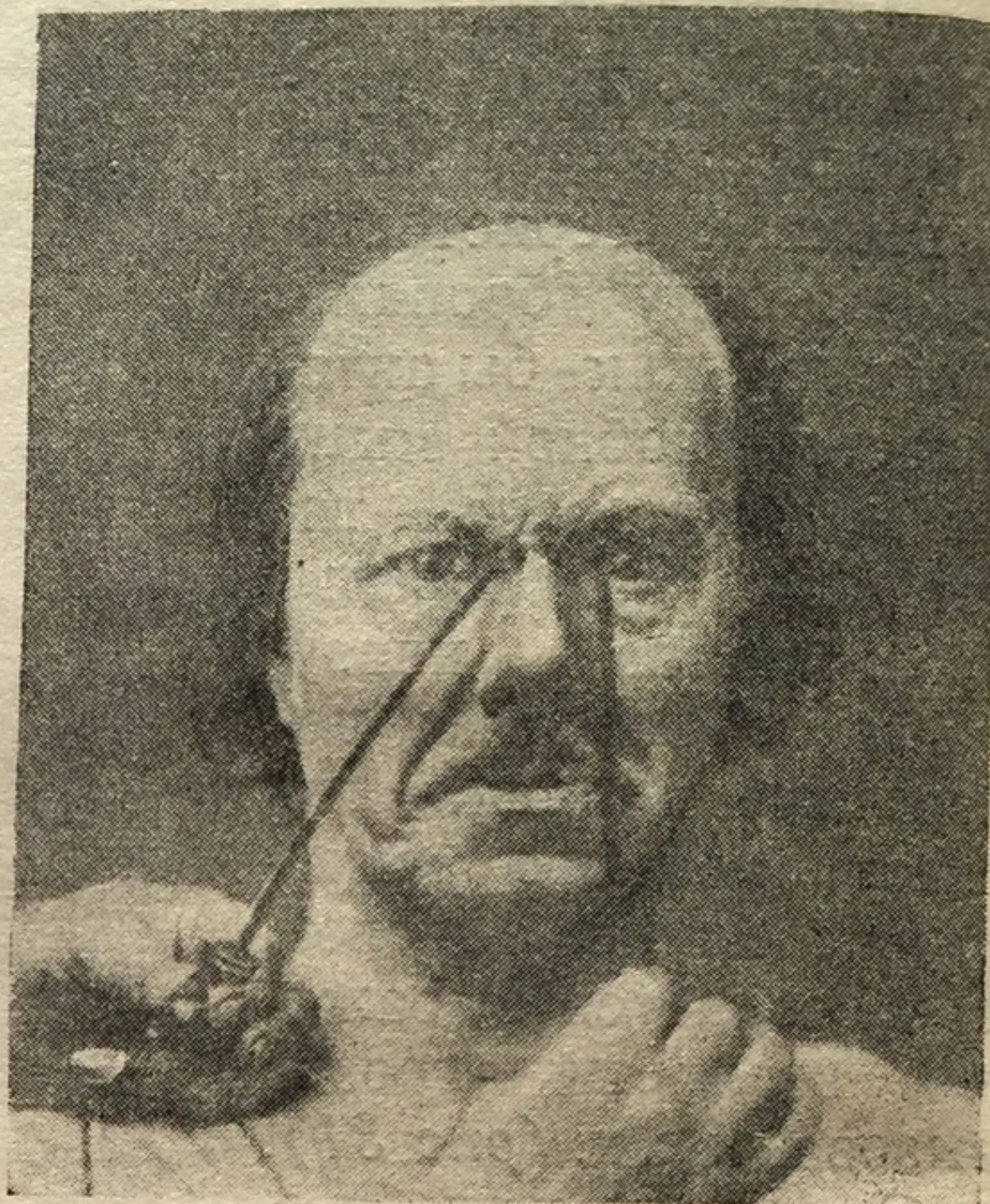


Рис. 30. Мышцы лица.

1— Лобная м. 2 и 2'— Круговая м. глаза, верхняя часть — м. орбиты. 3 и 3'— Круговая м. глаза, внутренняя часть—м. век. 4— Малая скуловая м. 5— М., поднимающая верхнюю губу. 6 и 16—М., поднимающая верхнюю губу и крылья носа. 7— Большая скуловая м. 8— Жевательная м. 9— Круговая м. губ. 10— Треугольная м. 11— Подбородочный бугор. 12— Сдвигатели бровей. 13—Пирамидальная м. носа. 14— Поперечная м. носа. 15—М., расширяющая крылья носа. 17—Квадратная м. верхней губы. 18— Круговая м. рта (мускул трубачей). 19— Глубокие волокна круговой м. губ. 20—Квадратная м. подбородка. 21— Подкожная мышца шеи.



Сокращение лобной м.



Сокращение пирамидальной м.

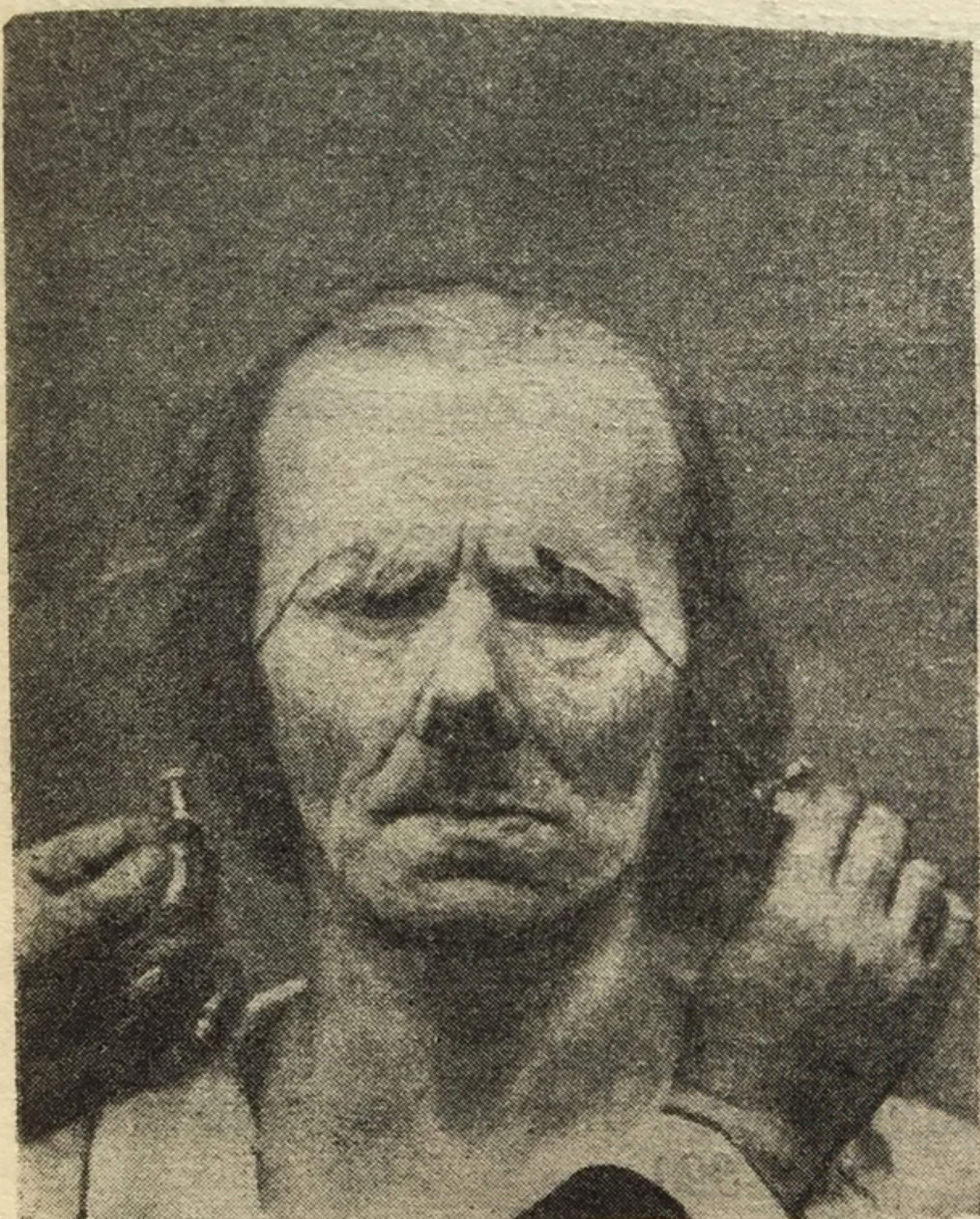
Рис. 31. Сокращение мускулов верхней части лица.

щины, дополняющие выражение смеха. Верхняя часть круговой мышцы орбиты находится под кожей брови. Волокна ее идут в том же направлении, как и бровь, описывая вогнутую вниз дугу. Концы мышцы соединены с соответствующими краями глазницы. Сокращаясь, она выпрямляет свой изгиб, а так как она прикреплена к коже бровей, то изменяет и изгиб брови, делая ее более прямолинейной. Сопровождает выражение размышления, думы, гнева.

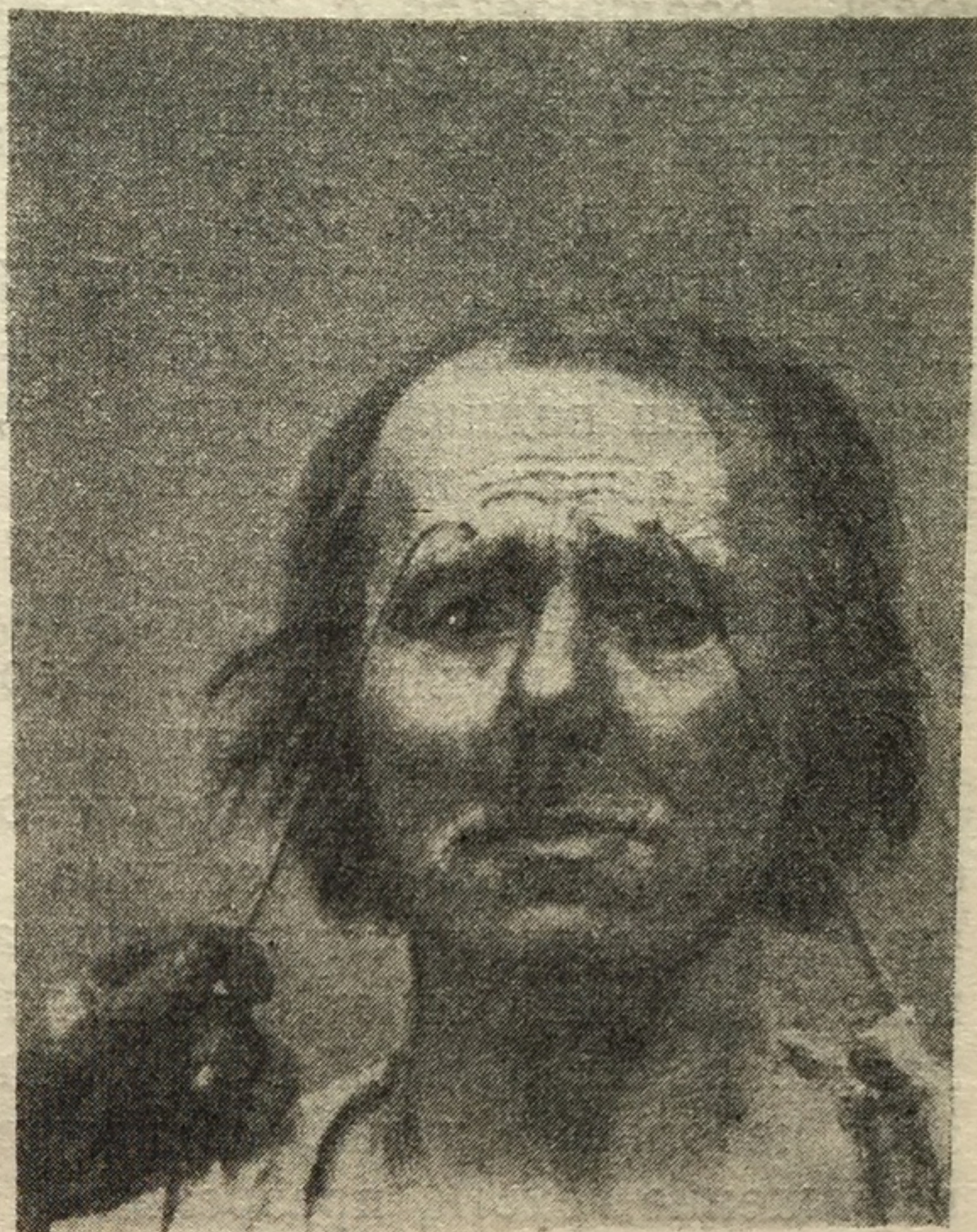
Большая скуловая мышца начинается от скуловой дуги и, направляясь вкось и вниз, прикреплена к внутренней поверхности кожи углов рта. Сокращаясь, оттягивает углы рта вверх и наружу. Растягивая рот, изменяет его очертания; при этом боковая половина рта направляется косвенно вверх; нижний конец носогубной складки также поднимается вверх, описывает кривую, концентрическую с углом рта, а остальная часть носогубной складки переходит в кривую с выпуклостью вниз. Кожа щек, стянутая к скуле, становится более выдающейся и у наружного угла глаза образует расходящиеся морщинки (гусиные лапки). Сопровождает выражение смеха (рис. 32).

Квадратная мышца верхней губы состоит из трех частей: скуловой, подглазничной и угловой.

Скуловая часть, или малая скуловая мышца, начинается на щечной поверхности скуловой кости и прикреплена в толще носогубной складки. Сокращаясь, изменяет носогубную складку так, что линия ее становится дугообразной



Сокращение сдвигателей бровей



Сокращение верхней части круговой м. глаза

Рис. 31-а. Сокращение мускулов верхней части лица.

с выгнутостью, обращенной вниз и внутрь (т. е. производит изменение, обратное сокращению большой скуловой мышцы при смехе). Не принимает участия в выражении смеха, — сопровождает выражение плача.

Подглазничная, или поднимающая верхнюю губу, начинается от нижнего края глазницы, идет вертикально вниз и прикрепляется к верхней губе в средней ее части. Сокращаясь, оставляет угол рта неподвижным; приподнимает лишь среднюю часть губы, придавая каждой половинке губы направление вкось, вниз и наружу. Сопровождает выражение плача.

Угловая, или поднимающая верхнюю губу и крылья носа, начинается вверху, у внутреннего края глазницы, идет вниз, покрывая подглазничную мышцу, прикреплена частью своих волокон к крылу носа, а частью — к верхней губе. Сокращаясь, приподнимает крылья носа, расширяет ноздри, поднимает верхнюю губу (усиливает изменения, производимые подглазничной мышцей), придает лицу выражение горького плача.

Поперечная мышца носа берет начало под кожей щеки на уровне боковых частей носа; отсюда направляется поперечно по боковой поверхности носа, достигает спинки его и тонким сухожильным растяжением, сохраняющим неподвиж-

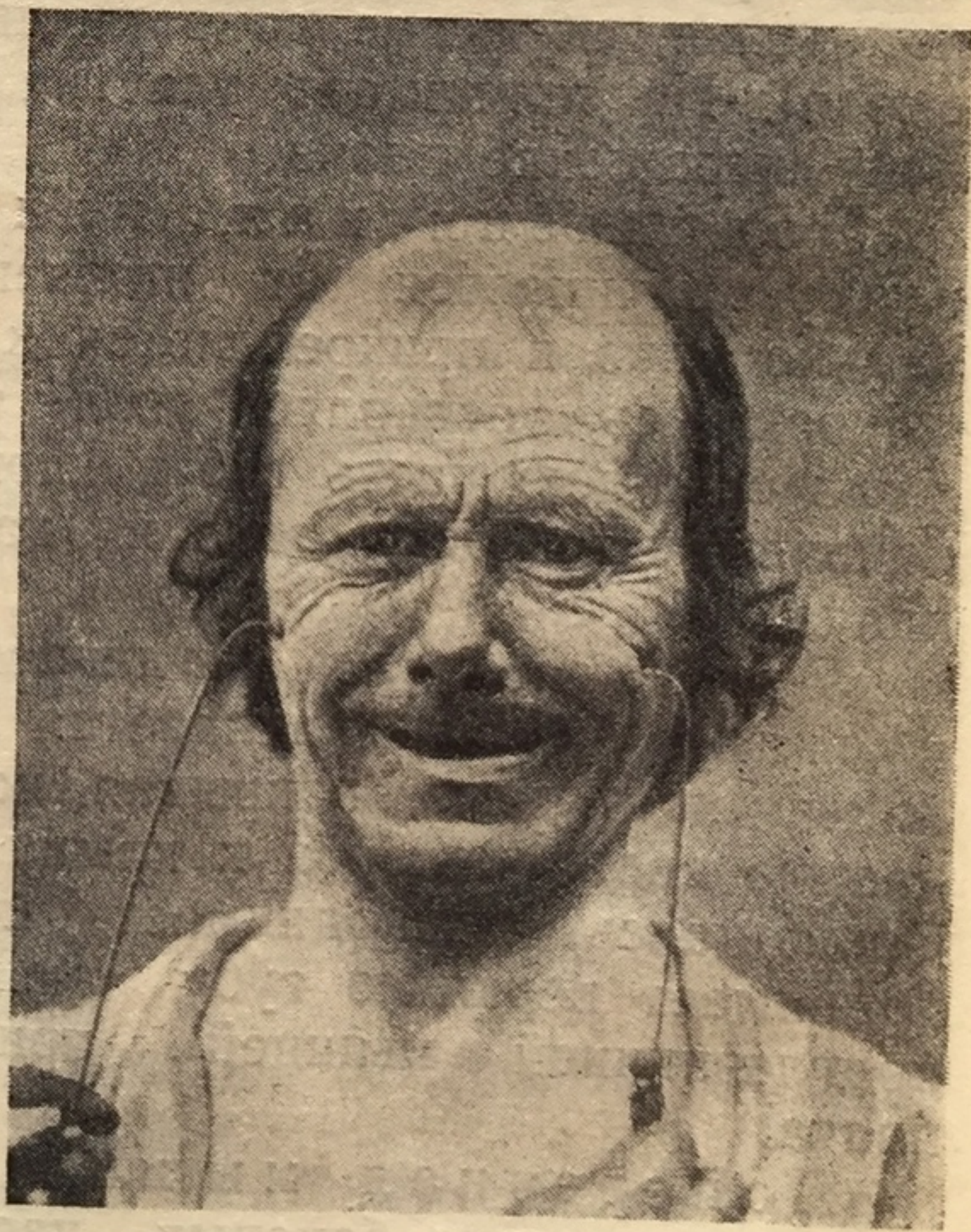
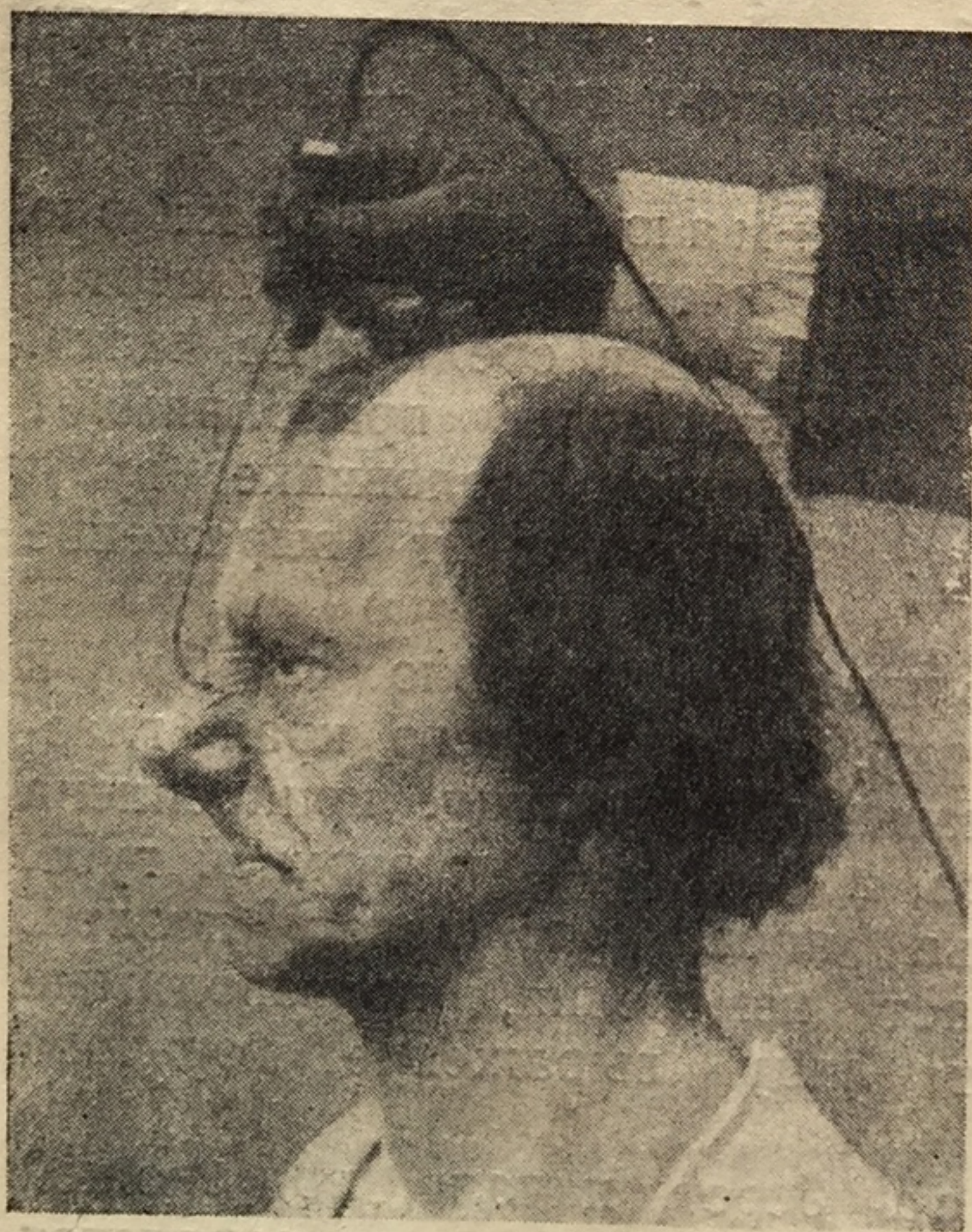
ность, соединяется с такой же мышцей другой стороны носа. Сокращаясь, образует на боковых поверхностях носа ряд вертикальных складок. Сопровождает выражение презрения, отвращения и т. д. (рис. 32).

Мышца, поднимающая угол рта, начинается на щечной ямке верхней челюсти, а оканчивается в коже углов рта. При сокращении поднимает угол рта, обнажая клык. Сопровождает мимическое выражение ярости.

Круговая мышца рта окружает отверстие рта, образуя толщу губ. Сокращаясь, видоизменяет форму их, подтягивая губы или вытягивая их вперед.

Треугольная мышца образует маленький треугольник, основание которого прикреплено к нижней челюсти снаружи подбородочного бугра, а вершина прикреплена к углу рта. Сокращаясь, опускает угол рта, придавая линии губ направление вкось, вниз и наружу; тянет вниз нижний конец носогубной складки, делая ее почти прямой, причем нижний конец самой складки образует небольшой изгиб, обхватывающий угол рта. Сопровождает выражение грусти, презрения и т. д. (рис. 32).

Квадратная мышца несколько скрыта основаниями треугольных мышц, прикреплена к передней части нижней челюсти и, направляясь вверх, теряется в нижней губе. Сокращаясь, опускает нижнюю губу, несколько выворачивая ее. Сопровождает выражение отвращения.



Сокращение поперечной м. носа

Сокращение большой скуловой м.

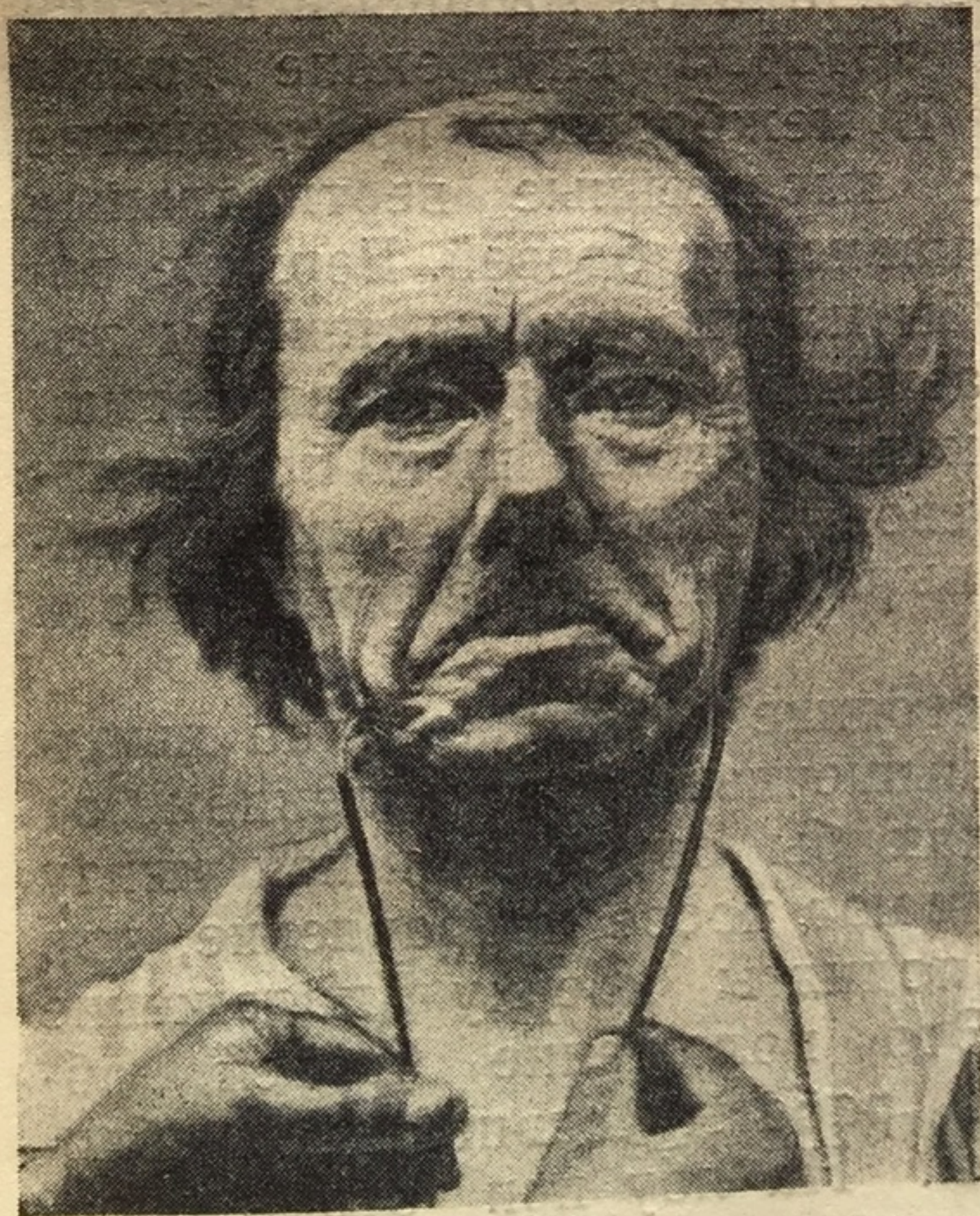
Рис. 32. Сокращение мускулов средней и нижней частей лица.

Подкожная мышца шеи начинается от верхней части кожи груди, направляется вверх и оканчивается под кожей подбородка нижней губы, угла рта и щеки.

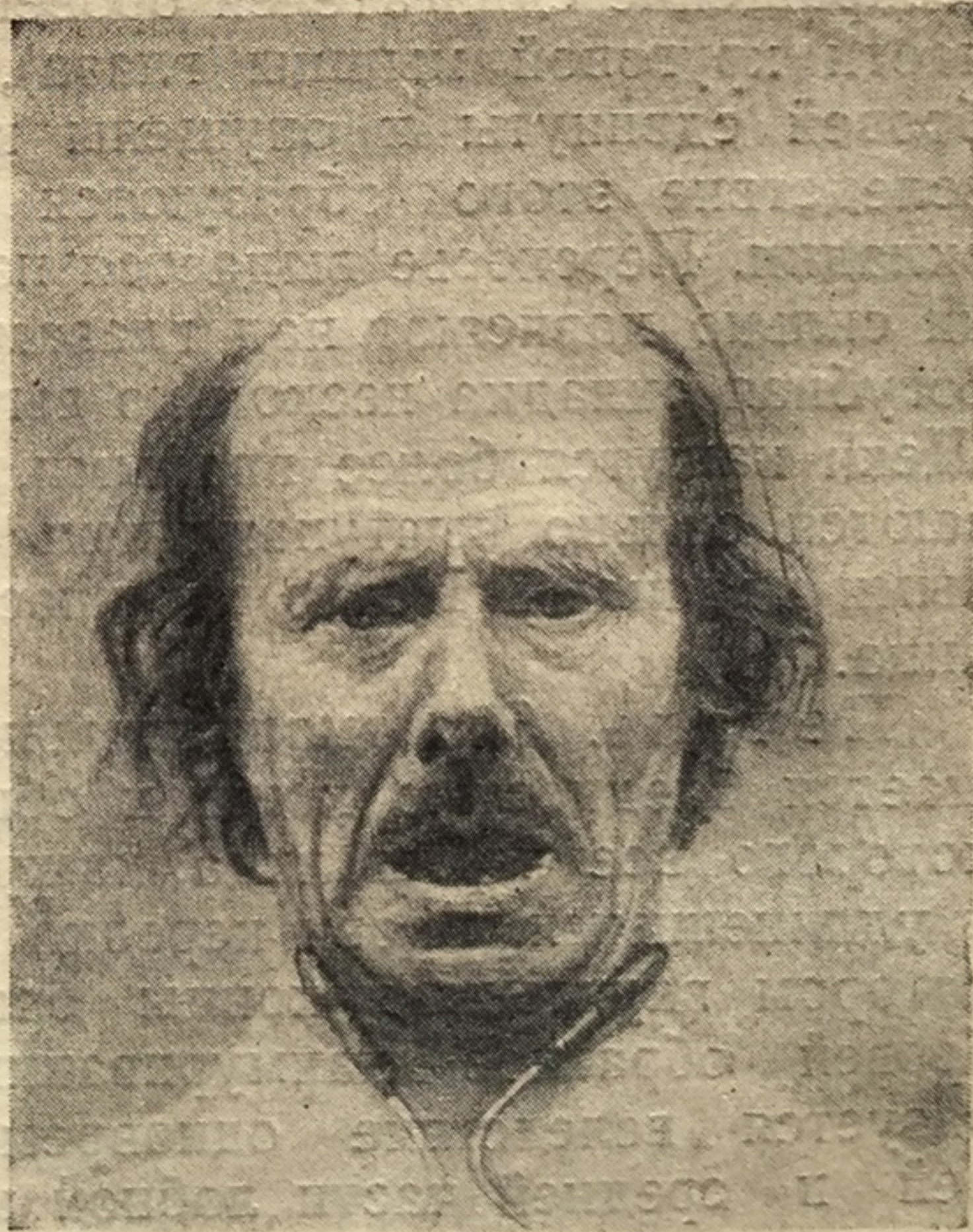
Самые верхние ее волокна почти горизонтальны и тянутся от кожи в области уха к углам рта (так называемая мышца смеха — Санторини). Сокращение подкожной мышцы шеи, не производя само по себе определенных выразительных движений, присоединяется к сокращению других мышц при переходе мимического выражения в предельную стадию своего проявления (испуг — ужас, гнев — ярость; смех — конвульсивный смех) (рис. 32).

Рассматривая мимический аппарат лица, можно выделить такие мышцы, сокращение которых является главным при том или ином мимическом выражении (например: лобная — «мускул внимания», пирамидальная — «мускул гордецов», скуловая — «мускул смеха», треугольная — «мускул презрения» и т. д.), и мышцы, дополняющие выражение (таковы, например, части круговой мышцы глаза, малая скуловая, подкожная мышца шеи и т. п.).

Так как мимические выражения являются всегда следствием определенных сокращений мышц, мы можем совершенно точно установить, какие мышцы создают данное мимическое выражение и сокращение каких мышц является основным, а каких — дополняющим. Актер должен это знать совершенно точно,



Сокращение треугольных м.



Сокращение подкожной мышцы шеи

Рис. 32-а. Сокращение мускулов средней и нижней частей лица.

чтобы суметь подчеркнуть в гриме основной характер выражения. Наконец, анализируя мимические выражения, актер должен обратить внимание на те индивидуальные особенности, которыми отличается мимика его лица. Например, при гнев у всех людей брови нахмуриваются, но у одних это нахмуривание выражается в резком изломе бровей, тогда как у других брови становятся только более прямыми: у первых в межбровном пространстве образуются две-три вертикальные складки, у вторых — одна складка, но очень глубокая и т. п.

Не все мимические выражения подчеркиваются гримом, — обычно не рисуют на лице крайние проявления мимики: ужас, ярость, или быстро сменяющиеся мимические выражения: восхищение, испуг, плач и т. п.

Мы рассмотрим только три основных мимических выражения (гнев, печаль, радость), так как с ними актеру главным образом приходится иметь дело в гриме. Но это, однако, не значит, что другие мимические выражения изучать не нужно и что они не имеют никакого отношения к гриму. Напротив, возможности грима достаточно обширны и разнообразны, перечислять их излишне, так как совершенно не требуется фиксировать гримом то или иное мимическое выражение полностью, достаточно подчеркнуть или выделить лишь отдельные элементы его в соответствии с конкретными задачами образа, создаваемого актером.

Гнев выражается в мимике лица сильным нахмуриванием лба (сокращение сдвигателей бровей, пирамидальной мышцы и верхней части круговой мышцы глаза), при котором внутренние концы бровей сдвинуты и опущены книзу. В межбровном пространстве вследствие этого образуются резко выраженные вертикальные складки. Переносье выдается из-под нависших бровей. Верхние веки сильно нависают над глазами. Губы плотно сжаты, причем носогубная складка несколько вытягивается по своему направлению. Щеки кажутся более впалыми, так как впадины щек подчеркиваются сильно выступающими при своем сокращении жевательными мышцами. Центр мимического выражения — в верхней части лица.

Печаль. Это эмоциональное состояние в мимике лица выражается бледностью кожи и общим мышечным расслаблением, от которого все черты лица кажутся как бы опустившимися книзу и удлинненными. Брови нередко принимают косое направление, при котором внутренние концы бровей подняты кверху (положение бровей обратное нахмуриванию). Это положение бровей образуется вследствие одновременной работы сдвигателей бровей и средней части лобной мышцы. На лбу при этом образуются характерные подковообразные морщины. Верхнее веко, несколько нависая над глазом, приподнимается вверх параллельно направлению бровей. Переносье, вытягиваясь кверху, удлиняет нос.

Углы губ опускаются книзу, отчего носогубные складки вытягиваются по своему направлению. Центр мимического выражения — в верхней части лица.

Радость, смех. Мимическое выражение смеха характеризуется обратным явлением, при котором все черты лица кажутся как бы приподнятыми кверху. Большие скуловые мышцы, сокращаясь, оттягивают углы губ назад и кверху, вследствие чего щеки, набухая, также поднимаются кверху, образуя под глазами, у наружных углов, мелкие морщинки. Носогубные складки резко изменяются, дугообразно направляясь от крыльев носа сначала несколько кверху, а потом вниз. Брови, вследствие легкого сокращения лобной мышцы, принимают несколько изогнутый вид. Так как при смехе щеки и верхняя губа сильно подняты кверху, а ноздри расширены, то нос кажется укороченным, что подчеркивается еще появляющейся иногда на переносье тонкой поперечной складкой. Центр мимического выражения лежит в средней части лица.

3. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ПРАКТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

Рабочее место

Рабочее место для гримирования представляет собой столик, на котором установлено зеркало с двумя лампами по бокам его. Свет должен падать на лицо гримирующегося так, чтобы оно было освещено равномерно. Прежде чем начать гримироваться, необходимо привести в порядок свое рабочее место — накрыть его салфеткой или листом чистой бумаги, на котором разложить гримировальные принадлежности. Рабочее место, а также все гримировальные принадлежности должны быть всегда идеально чистыми. Чтобы не загрязнить костюм, необходимо прикрыть его. Для этого лучше всего надеть халат. Теперь, сев за столик, можно приступить к гриму.

Подготовка лица

Процесс гримирования начинается со смазывания лица вазелином. После того как лицо смазано вазелином, жир необходимо стереть чистым полотенцем или ватой так, чтобы лицо было почти сухим, и только тогда можно приступить к накладыванию красок. Смазывание лица жиром (с последующим вытиранием) необходимо для того, чтобы, во-первых, снять с лица случайно попавшую пыль, а во-вторых, грим по слегка жирной коже накладывается легче (особенно, если краски жесткие). Необходимо следить, чтобы вазелина не оставалось на лице слишком много, иначе краски будут течь, и добиться необходимой чистоты в гриме

будет трудно. Грим необходимо делать как можно суше. После того как кожа смазана вазелином, накладывается общий тон.

Общий тон Общий тон необходим для того, чтобы придать коже необходимый по условиям роли цвет; кроме того, общий тон является своеобразной подготовкой, благодаря которой краски ложатся более чисто и лучше стелются друг с другом. Цвет общего тона может быть чрезвычайно разнообразным. Точные указания дать трудно, так как выбор зависит от требований роли.

Следует предостеречь от слепого следования «правилу», по которому светлый общий тон предназначается для ролей молодых людей и женщин, а темный тон — для стариков и мужчин. Правило это слишком общее и очень часто идет вразрез с конкретными случаями как в жизни, так и на сцене. При выборе цвета общего тона следует учитывать все многообразие факторов, которые могут влиять на цвет кожи. Наблюдения подтверждают, что кожа у женщин в общем светлее, чем у мужчин, но, в зависимости от тех или иных условий, это соотношение может измениться. Например: женщина — землекоп, мужчина — кабинетный ученый, или представьте себе персонажи — один негр, другой — монгол; или — больной и здоровый, пьяница и физкультурник и т. д. Итак, необходимо внимательно проанализировать роль, учесть возраст, климат, социальные условия жизни, признаки профессии, болезни, расовые особенности и т. д. Только тогда можно прийти к верному решению цвета общего тона, а это чрезвычайно важно, так как цвет кожи является существенным признаком, характеризующим внешний облик человека.

Если в наборе гримировальных красок нет необходимого по цвету общего тона, то следует составить этот цвет путем смешивания красок. Например, добавляя к имеющимся общим тонам белила, можно получить более светлые оттенки общего тона, а добавляя красную, коричневую или желтую краски — более темные цвета («загар» и т. д.). Дать подробные указания, как смешивать краски, чрезвычайно трудно, здесь помогут только наблюдательность и постепенно накапливающийся опыт.

Приемы накладывания общего тона Общий тон накладывается на лицо пальцами. Гуськов дает следующее отличное описание процесса накладывания общего тона:

«...краски берутся из коробки указательным пальцем правой руки. Краска промешивается между указательным и большим пальцами. Основная масса краски остается на неподвижном большом пальце, в то время как указательный ведет всю обработку лица. В процессе работы указательный палец постепенно снимает краску с большого пальца и переносит ее на лицо. Движения пальца должны быть последовательно четкие, нажим на лицо —

мягкий, но в то же время отрывистый, на манер плавного постукивания. При растушевывании общего тона надо строго учитывать степень нажима пальца для соответствующего усиления или ослабления слоя краски на данном участке лица. Когда краска на лице равномерно расположена, надо слегка растереть ее, начиная со лба по направлению к носу, щекам и подбородку, и постепенно сводить на-нет к шее и к краям шевелюры.

Растирать краску нужно всеми пальцами очень тщательно. Сводить ее на-нет к волосам рекомендуется непременно чистым пальцем.»¹

Ни в коем случае не следует оставлять белыми уши. Если при сведении общего тона на-нет разница между цветом шеи и лица будет все же резко заметна и шея не закрывается костюмом, то общим тоном следует покрывать и шею. После того как общий тон наложен, полезно снять излишки его чистым полотенцем, прикладывая его к лицу и слегка прижимая. Накладывание общего тона — один из самых простых процессов грима, но он требует большой чистоты и тщательности в работе (особенно в гриме так называемого «молодого лица») — иначе весь грим будет выглядеть неряшливо и грубо.

Работа с растушовкой

После того как общий тон наложен следует уже непосредственно выполнение грима: накладываются различные краски в виде теней, бликов или линий. Эта работа производится обычно кистью или растушовкой, а иногда и просто при помощи пальца.

При работе с растушовкой краска на растушовку берется вращательным движением. Проводить линию нужно держа растушовку большим, указательным, средним и безымянным пальцами, несколько плашмя, постепенно поворачивая ее в пальцах по мере расходования краски с растушовки. При работе с растушовкой приходится особенно следить за равномерностью линии и чтобы растушовка не оставляла на лице комочков краски. Эти комочки в дальнейшем придется растирать пальцами, вследствие чего может потеряться четкость грима.

Начинающему обычно кажется, что растушовка — очень удобный инструмент для грима, но скоро гримирующийся переходит к кисти. Действительно, только кистью можно достигнуть наибольшей чистоты и точности при наложении грима, так как кисть не оставляет после себя комочков краски. Набирая краску на кисть, необходимо следить, чтобы кончик кисти был острым и не захватывал слишком много краски.

Тушовка пальцем применяется обычно при передаче расплывчатых форм с весьма постепенными мягкими переходами одного

¹ Гуськов. Искусство грима. Гизлегпром, 1932.

оттенка краски в другой. Во всех случаях, когда после работы с одним цветом краски на кисть или растушовку набирается другой цвет, инструмент следует чисто вытирать. Еще лучше иметь отдельную кисть для каждой краски.

Законченный грим фиксируется пудрой, для чего пуховка опускается в коробку с пудрой, слегка встряхивается, и осторожно, плавными движениями, без нажима, запудривается все лицо. Пудру необходимо распределять равномерно. Когда лицо запудрено, лишняя пудра снимается заячьей лапкой или мягкой щеткой. Не следует снимать пудру пуховкой (во время самого запудривания, так как это приводит к размазыванию грима). Иногда после запудривания подводка глаз, брови и ресницы выглядят как бы поседевшими от пудры; пудра в таких случаях снимается кисточкой с небольшим количеством краски, чем выправляется подводка. Вообще же грим после запудривания исправлять трудно, так как краски будут ложиться пятнами и не будут растушевываться.

Снятие грима

Грим по окончании работы снимается вазелином. Излишек краски можно предварительно стереть чистой тряпкой или снять костяным ножом. При разгримировании лицо покрывают вазелином и вытирают чистой тряпкой, полотенцем или лигнином. Эта операция повторяется несколько раз, пока лицо не будет совершенно чистым. Наконец, вытерев лицо насухо, его запудривают. Обмывать после грима лицо нужно только теплой водой, так как холодной водой жир смыть нельзя.

УПРАЖНЕНИЯ ПО ГРИМИРОВАНИЮ

В целях закрепления вышеизложенных знаний полезно выполнить следующие работы: 1) прочертить контуры костей черепа своего лица, 2) прочертить основные схемы мимических выражений, исходя из анализа мимики своего лица.

Эти работы, являясь тренировочными по технике грима, будут в то же время практической проверкой теоретических знаний основ анатомии и началом работы над изучением индивидуальных особенностей своего лица.

Прочерчивание контура костей своего лица

Подготовьте лицо для грима (наложив какой-нибудь светлый оттенок общего тона — например, светложелтоватый) и после этого растушовкой, или лучше кистью, коричневой или черной краской, тонкими линиями очертите контуры костей своего черепа. На лбу укажите границы между лобной костью и височными, очертите лобные бугры и надбровные дуги, обведите границы глазничных впадин, впадину носа, скуло-

вые кости, нижнюю челюсть и ветви ее. Прочерчивать контуры костей следует, предварительно изучив их форму на черепе и потом прощупав и проанализировав их очертания на своем лице. Когда контуры костей очерчены, закрасьте краской основные впадины: височные, глазничные, впадину носа, пространство между нижней и верхней челюстью. Границы месторасположения этих впадин, а также очертания костей следует запомнить, так как знание их необходимо будет в дальнейшей работе.

Примерное выполнение этого упражнения — см. табл. II.

Анализ мимических выражений

Задача заключается в том, чтобы на основе анализа того или иного мимического выражения мы могли зафиксировать его гримом так, чтобы лицо и в спокойном состоянии имело соответствующий данному мимическому выражению характер.

Для нашего практического упражнения возьмем три мимических выражения: гнев, печаль и радость, так как с ними нам придется неоднократно встречаться в дальнейшей работе.

Гнев. Нашу работу начнем с того, что, наблюдая в зеркале мимические движения своего лица, постараемся запомнить его характерный рисунок. Итак, попробуйте найти нужное состояние. Наблюдая в зеркало, вы увидите, как нахмурится ваш лоб и придаст лицу гневный вид. Обратите внимание, что центром мимического выражения лица при гневном выражении является пространство между бровями. Попробуйте, наблюдая свое лицо, ответить на вопросы:

- 1) Какой рисунок имеют брови?
- 2) Что делают стянувшиеся к носу брови с верхним веком?
- 3) Что делается со ртом?
- 4) Какие части лица не принимают участия в мимическом выражении гнева?

Внимательно изучите направление и рисунок бровей, складок на переносье и положение верхнего века. Здесь — центр мимического выражения гнева. Менее характерным отличием являются плотно сжатые зубы и иногда несколько более, чем обычно, растянутый рот с опущенными концами.

Подготовив лицо для грима, как при первом упражнении, наложим общий тон и затем кистью с коричневой краской попробуем зачертить характерные контуры мимического выражения гнева.

Основная задача в том, чтобы грим передавал, фиксировал характер гневно нахмуренного лица и тогда, когда мы мимировать не будем.

Печаль. Попробуйте проанализировать это мимическое выражение и ответить на вопросы:

- 1) Что делается с бровями, какой наклон они приобретают при грусти (сокращение сдвигателей бровей)?

2) Что делается с верхним веком?

3) Как изменяются рот и складки возле рта (треугольные мышцы)?

4) Какие части лица не принимают участия в этом мимическом выражении?

5) В какой части лица центр мимического выражения грусти? Обратите внимание на то, что при выражении грусти, связанной с раздумьем, с работой мысли, образуются две складки, которые идут наискось сверху к внутренним концам бровей, несколько понижая их нормальное положение (сокращение верхней мышцы орбиты). При грусти, связанной со страданием, внутренние концы бровей приподняты еще больше, а внешние даже несколько опущены. Обратите внимание на опустившиеся углы рта при грусти. Зафиксируйте гримом основные черты мимического выражения грусти.

Радость. Проанализируйте также и это мимическое выражение.

- 1) Что делается со щеками?
- 2) С нижними веками глаз?
- 3) Со ртом?
- 4) С крыльями и кончиком носа?
- 5) С подбородком?
- 6) Остались ли спокойными верхние веки, брови и лоб?
- 7) Где и какие морщины особенно выявляются на лице при улыбке?

Обратите внимание, что щеки, набухая, поднимаются не прямо вверх, а в стороны и вверх, что рот, несколько растягиваясь, приподнимается своими концами в стороны и вверх, что губы плотно обтягивают зубы. Обратите внимание на направление складок, идущих от крыльев носа вниз, но не прямо вниз, а как? Зафиксируйте и это мимическое выражение линиями в его простейшей схеме. Обратите особое внимание на то, как передать линией характер набухших и приподнятых щек и характер носогубной складки так, чтобы они сохранили свой характерный вид и при спокойном лице.

При выполнении этих упражнений следует обращать внимание на основные характерные изменения лица и подчеркивать только складки, главные, наиболее резко выраженные, иначе лицо будет просто испещрено мелкими невыразительными линиями, за которыми потеряется основной характер выражения. Линии, фиксирующие складки мимического выражения, следует проводить не по мимирующему лицу, прибегая к этому только для проверки, а стараясь передать характерный их рисунок на память.

Примерное выполнение упражнения — см. табл. III.

4. ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ГРИМА

Современная техника грима является результатом опыта многих поколений актеров. Опыт этот надо изучать и умело использовать. Передаваясь от мастера к ученику, от одного актера к другому, приемы, найденные путем конкретной творческой работы, часто схематизируются, обобщаются и принимают характер «правил гримировки отдельных частей лица», а в дальнейшем — «правил гримировки для той или иной роли». В таких случаях устанавливаются рутинные, традиционные формы грима, которых в практике следует избегать.

Любой прием грима нельзя воспринимать как единственно возможную форму. Круг, проведенный на щеке касательно носа, глаза, уха и растушеванный к центру щеки, создает впечатление толстой щеки, это — закон, так как всегда шарообразный объем, переданный по законам светотени, будет создавать иллюзию выпуклой щеки, однако это вовсе не значит, что всякую толстую щеку следует передавать указанным приемом.

Толстая щека может иметь самые разнообразные характерные формы. Она, скажем, может быть вместе с тем обрюзглой, со складками, — закон светотени останется, останутся в силе приемы тушовки шарообразной формы, но само построение изменится совершенно, и никакого «круга касательно носа, глаза, уха» не будет. Если этот же прием использовать для передачи толстой щеки на лицах разных актеров, то появятся еще новые варианты и изменения в построении приема, вытекающие из особенностей анатомической структуры данных лиц.

Грим нельзя рассматривать как комбинирование общих приемов. Каждый прием в гриме должен найти свое особое, конкретное разрешение, вытекающее из поставленной творческой задачи, и иметь в основе глубочайшее изучение пластических особенностей своего лица и технических средств грима.

Следовательно, изучая приемы грима, мы должны не механически запомнить тот или иной прием, а понять закон построения приема и возможности изменения его в связи с особенностями индивидуального строения лица.

Грим как часть целого художественного произведения — спектакля — не может рассматриваться вне этого целого. Но, переходя к изучению техники грима, мы на первых порах вынуждены будем абстрагироваться от целого. Все работы, которые мы будем выполнять на первом этапе изучения, явятся только упражнениями, на которых мы с большей ясностью сможем как теоретически, так и практически понять самую сущность технических приемов грима. Усвоив основные законы построения приема, мы перейдем к изучению грима в соотношении с другими элементами спектакля и, наконец, к гриму в конкретных условиях спектакля.

Грим включает в себя следующие элементы:

- 1) раскраску лица красками,
- 2) наклеенные и наклепленные объемные части лица.
- 3) парики и растительность.

Парики и технику изготовления волосяных изделий, являющаяся самостоятельной отраслью в театральном производстве, мы рассмотрим в дальнейшем при ознакомлении с работой театрального парикмахера. Наклейки и наклепки мы также пока выделим в особый раздел «объемно-скульптурных» приемов грима. Сейчас обратим все свое внимание на раскраску лица, которая, за редкими исключениями, всегда встречается в гриме и является как бы основным признаком загримированного лица.

Если мы зайдем в уборную актера и посмотрим, как он делает эту раскраску лица, мы увидим, что согласно эскизу грима (или мысленному его проекту) актер накладывает на лицо соответствующими красками линии, теневые пятна и блики, изменяя этим первоначальный характер своего лица. Этот процесс раскрашивания лица напоминает живопись.

И действительно, живописная обработка лица красками в гриме основана на тех же принципах, что и в живописи, так как основные выразительные средства, которыми пользуются в гриме (линия, цвет, светотень), а также основные технические приемы работы с красками — тождественны. Однако грим отличается от живописи некоторыми специфическими особенностями, вытекающими из условий театра, которые заключаются в том, что обрабатывается не плоскость, а объемное и подвижное лицо актера, рассматриваемое зрителем не в определенном фиксированном ракурсе (как на картине), а в сложных и изменяющихся условиях сцены (освещение, расстояние и т. д.).

Поэтому к изучению живописных приемов грима мы можем подойти, как к изучению элементов живописи, но с обязательным учетом специфики грима. Такое изучение основ техники грима нам кажется наиболее правильным, так как если мы начнем с изучения приемов выполнения законченного театрального грима, обычно включающего в себя сложнейшие композиционные соотношения различных элементов, то мы невольно вынуждены будем давать только рецепты выполнения, и вместо всестороннего изучения техники грима, овладеем только штампами.

ЛИНЕЙНЫЙ ГРИМ

Линия
как средство
изображения

Выразительные средства живописи — линия, светотень, цвет — обычно связаны между собой и дополняют друг друга. Так, общие контуры предмета (линия) принимают объемную форму в соединении со светотенью, а свой красочный вид — при помощи цвета.

Но эти элементы могут являться самостоятельными средствами изображения. Имеются такие живописные произведения, где использованы преимущественно выразительные свойства линии, светотени или цвета. То же и в гриме.

Линия является исторически первичным и простейшим изобразительным средством живописи. Линеарное изображение — плоско, оно не передает объемного характера окружающей нас природы. Линия условна (природа не знает линий), но в то же время линия является костяком построения живописного изображения. Без линии невозможно было бы передать в живописи границы предметов, резкие контуры и очертания их рельефов.

И в гриме линия является тем простейшим изобразительным средством, которым мы можем передать контур формы, очертить впадины и выпуклости, передать характер складок и морщин на лице, разрез глаз, очертания губ и т. п.

Линия имеет большое значение в специфических условиях театра благодаря своей четкой видимости.

Грим является как бы «декоративным» портретом, рассматриваемым с более или менее далекого расстояния. В больших театрах будет видна только четко очерченная форма. В некоторых случаях, как, например, в цирке, хорошо видим только линейный грим.

Техника начертания линии в гриме чрезвычайно проста и несложна. Она требует: 1) плавной, без комков, краски, отчетливой и смело, без поправок, проведенной линии, 2) четкой и правильной передачи контура формы, придающей тот или иной выразительный характер лицу.

Первое, чисто техническое условие достигается довольно быстро, через несколько упражнений; второе требует длительной тренировки и изучения своего лица. Изучение лица вообще является необходимым условием в гриме, так как грим и выразительные возможности лица актера неразрывно между собой связаны.

Линейный грим

В некоторых случаях весь грим актера в спектакле имеет линейный характер. Линейные гримы в наиболее полно и ярко выраженных формах представлены в китайском классическом театре и в японском театре «Кабуки».

Линейный характер имеют и так называемые «условные гримы» современного театра, используемые в связи с особенностями стиля данной постановки и характером ее оформления. С подобными линейными разрешениями гримов мы встречаемся также в цирке и на эстраде.

Основной принцип построения этих гримов заключается в том, что изобразительные средства живописи, применяемые в гриме,

используются в плане плоскостно-живописной выразительности, т. е. актер не стремится к выявлению объемных форм своего лица.

Отсюда — преимущественно графический характер условных гримов, так как линейное изображение плоскостно и не передает объема. Используемые наряду с линией цвет и фактура также подчиняются этой плоскостной трактовке формы. Так, цвет применяется в своем чистом виде (без переходов и оттенков тона) как цветоокраска плоскости, иногда при этом символически характеризующая персонаж (гримы «Кабуки» и китайского театра), фактура же чаще всего имеет изобразительный характер, а не передается своим материалом (например, усы не наклеиваются, а рисуются).

В зависимости от трактовки образа, линейные гримы или приближаются к условной и символической росписи, к своеобразному орнаменту, или имеют реалистический характер. В последнем случае актер находит для обрисовки основных черт персонажа скупые, но метко и четко найденные штрихи и использует изобразительные средства линии в том же плане, что и художник в карикатуре.

Для тренировочной работы по овладению техникой выполнения подобного рода гримов и в качестве мотивов для самостоятельных композиционных работ можно использовать оригинальные рисунки и эскизы гримов, а также различный графический материал и карикатуры.

Приемы подводки губ

Некоторые приемы грима, как, например, подводка глаз, бровей и губ, имеют преимущественно линейный характер.

Характерный пластический вид этих частей нашего лица мы и в жизни воспринимаем, главным образом, через рисунок их контурных очертаний. Так, величина и форма глаз определяются контурами разреза глазной щели, брови — характером их рисунка, губы — рисунком границ красной полосы слизистой оболочки губ.

Характер воспринимаемой формы и характер выразительных средств линии совпадают, поэтому возможно подчеркивание и изменение этих форм линейными приемами. В противоположность этому лоб, нос, щеки, подбородок имеют объемный характер, и для передачи их формы одних линейных приемов недостаточно.

Губы образуются круговой мышцей рта, покрытой изнутри слизистой оболочкой, а снаружи — подкожным жировым слоем и кожей. Красная полоса губ представляет собою место перехода кожи в слизистую оболочку. От количества подкожного жира зависит толщина — мясистость губ.

Верхняя губа граничит сверху с перегородкой носа, ноздрями и крыльями носа, по сторонам отделяется от щек носогубными складками, которые выглядят различно, в зависимости от пол-

ноты человека и возраста. Верхний, более глубокий конец носогубной складки переходит в бороздку крыльев носа, отделяющую последние от боковой стенки носа. Книзу носогубная складка становится более мелкой и исчезает на уровне угла рта или опускается несколько ниже.

По середине верхней губы от перегородки носа тянется вниз бороздка, ограниченная с обеих сторон валиками, так называемый фильтр.

Форма верхней губы определяется поперечной ее выпуклостью и изгибом в продольном направлении, который происходит оттого, что внутренние волокна круговой мышцы рта, расположенные под красной полоской губы, более выдаются, чем наружные волокна этой мышцы, покрытые кожей.

Имеются люди с неразделенной на части круговой мышцей рта, вследствие чего верхняя губа у них в своей кожной части выглядит выпуклою в направлении вперед и красная полоса губ у них не вывернута наружу.

Красная полоса верхней губы, от вида которой главным образом и зависит характер губы, имеет различную форму.

В простейшей форме красная полоса верхней губы занимает всю губу, от одного угла рта до другого. Наиболее широка верхняя ее часть, которая по направлению к углам рта постепенно суживается. На такой губе только намечены средняя выемка верхнего края красной полосы у конца фильтра и выступ хоботка.

В противоположность этому античная форма верхней губы, так называемый «лук Венеры», имеет выемку верхнего края у конца фильтра, а средний выступ верхней губы — ее хоботок — имеет ярко выраженный характер. Красная полоска губы, постепенно суживаясь, оканчивается на некотором расстоянии от угла рта, вследствие чего верхний край красной полосы губы имеет вид красивой волнообразной линии и весь рот выглядит сравнительно малым.

Нижняя губа отличается от верхней, в сущности, только отсутствием хоботка и несколько иной формой выемки края в средней ее части.

Нижняя губа подобно верхней выпукла в поперечном направлении соответственно кривизне нижней челюсти. От существования подбородочно-губной борозды, отделяющей подбородок от нижней губы и оканчивающейся у красной полосы последней, зависит вогнутость нижней губы.

В простейшей форме красная полоса нижней губы занимает всю губу, от одного угла рта до другого. Наиболее широка средняя часть ее, отсюда, по направлению к углам рта, она постепенно суживается. На такой губе чуть намечена выемка на середине нижнего края красной полосы, которая при более развитой

форме губ выражена определеннее и делит красную полосу на две равные части.

Положение углов рта относительно средней линии губ зависит от взаимодействия мышц, опускающих и поднимающих углы рта. В связи с положением угла рта находится форма складки около угла рта. При положении угла рта выше линии рта складка выглядит дугою с выпуклостью, направленной к средней линии. При чуть заметной улыбке выпуклость изменяется, поворачиваясь наружу. При положении угла ниже линии рта складка тянется от угла вниз и наружу.

Подводка губ заключается в том, что красную полосу губ подчеркивают краской. Красная краска для губ может быть взята различного оттенка (в зависимости от требований характера грима), так, например, губы могут быть бледными, розовыми, ярко накрашенными и т. д.

Подводка губ начинается с того, что сначала кистью очерчивают контуры, а потом закрашивают всю поверхность красной полосы губ.

В тех случаях, когда губы должны выглядеть более четко, чем это передает использованный оттенок краски, усиливается контур губ. Для этого губы обводят тонкой линией более светлой краски, чем общий тон лица, линия окантовки губ растушевывается с общим тоном так, чтобы она выглядела как постепенно светлеющий общий тон у границ рта. Иногда губы обводят темной краской (темнокрасной, коричневой, черной); при такой окантовке краска не растушевывается.

Оба приема окантовки губ используют особенно тогда, когда необходимо четко передать рисунок губ при изменении их формы.

Необходимо обратить внимание на различный характер действия обоих приемов усиления контура губ: светлая окантовка как бы выдвигает губы вперед, темная — несколько проваливает их.

При «уменьшении» губ закрашивается лишняя часть губ общим тоном, и губы рисуются, соответственно, меньше своих.

«Увеличение» губ достигается тем, что контуры губ наносятся несколько шире, и закрашивается, таким образом, поверхность больше своих губ. Но толстые губы не только широки, они выпуклы, и для передачи этого впечатления только одной равномерной (плоскостной) окраски поверхности губ мало, необходимо подчеркнуть еще и их рельеф. Это достигается при помощи тушовки. Когда необходимая по ширине поверхность губ закрашена светлой красной краской, краской более темной (темнокрасной или коричневой с красной) очерчивают контуры губ, начиная от углов рта, причем краска растушевывается внутрь на-нет, после чего наиболее выпуклые места губ высветляют общим тоном.

Таких светлых бликов обычно три; один — на нижней губе, а два — на верхней. Края этих бликов также немного ступшеваются на-нет к светлокрасному тону губ. Таким образом, окраска губ представляет собой постепенный переход красной краски от темного к светлому, соответственно требуемому рельефу формы (см. табл. IV).

При перенесении углов губ вверх или вниз следует, помимо передачи их направления, подчеркнуть и разрез губной спайки, так как иначе углы губ будут выглядеть явно нарисованными.

При всех изменениях (живописными приемами) формы и рисунка губ следует все время учитывать форму своего рта, не стремясь передавать чрезмерно крайние формы. Так, при чрезмерном увеличении и уменьшении объемная форма своих губ, особенно в профиль, будет явно выступать и обнажать прием; при подведенных, например, губках — «бантиком» будет выявляться комическое несоответствие между ртом в закрытом и раскрытом состоянии.

Приемы подводки бровей	Брови имеют чрезвычайно разнообразный рисунок, зависящий как от природного их характера, так и от изменений при том или ином мимическом выражении.
---------------------------------------	--

Так называемая «классическая бровь» тонкой длинной дугой отделяет веко от лба и состоит из ровных волос, косо стоящих наружу. Своим наружным концом, несколько суженным, так называемым «хвостом», бровь заходит за наружный угол глаза. Внутренний конец брови несколько расширен, головка ее оканчивается над внутренним углом глаза.

Брови подчеркиваются цветом, соответствующим цвету волос (нарушение этого обычно создает впечатление накрашенных бровей). Подчеркивая брови, следует, помимо передачи их рисунка, обращать внимание и на характер их утолщения. Внутренний конец брови, головка — несколько светлее средней и наиболее утолщенной части, которая переходит в тонкий и четкий наружный конец — хвост брови. При подчеркивании рисунка бровей делается подрисовка только верхнего края брови, после чего линия подводки растушевывается. Не следует выкрашивать краской равномерно всю бровь, от этого она чрезмерно утолщается и придает вид явно нарисованной.

Резкое изменение рисунка бровей часто требует полного или частичного их закрашивания так, чтобы своя бровь не была видна.

Светлые и негустые брови можно замазать густым общим тоном. Если тоном не достигается нужный эффект, то предварительно брови замазываются мылом или — при очень густых бровях — прибегают к заклеиванию их сандарачным лаком, после

чего накладывается общий тон. Специальная замазка для бровей изготавливается по следующему рецепту: 100 ч. воды, 100 ч. мыла (марсельского), 20 ч. воска и 100 ч. гуммиарабика в порошке. Эту мастику можно заменить общим тоном, смешанным до необходимой густоты с мастикой для лепки носа.

К полному окрашиванию бровей следует прибегать только в исключительных случаях, стремясь по возможности использовать свои брови, замазывая только те части, которые мешают передаче требуемого рисунка.

Приемы подводки глаз

Пластическая форма глаз определяется характером глазной впадины и размером глазной щели.

Впадина глаз на границе между бровью и верхним веком постепенно углубляется и бывает обычно у внутреннего угла глаза глубже, чем у наружного. На величину углубления влияет также и положение верхнего века. Впадина бывает иногда настолько сильна, что обрисовывается рельеф глазного яблока.

При поднятом верхнем веке появляется так называемая «покрывающая» складка, которая происходит оттого, что в толще века у его края помещается хрящевая пластинка, выше которой и появляется покрывающая складка. Толщина покрывающей складки неравномерна, ее выпуклость уменьшается в направлении к носу. Иногда нижний край покрывающей складки нависает над краем верхнего века, закрывая его, а при впалых глазах с нависшими бровями покрывающей складки совсем не видно.

Нижнее веко меньше верхнего. Оно отделяется от щеки дугообразною бороздкой, вогнутостью обращенной вниз.

У некоторых людей внутренняя часть этой бороздки бывает резко выражена, и, кроме того, от нее отходит еще бороздка (или отрицательная складка), которая по щеке спускается вкось, вниз и наружу. Эти особенности бороздки нижнего века, увеличивая на лице морщины, старят его.

Оба века, ограничивая глазную щель, придают тот или иной характер разрезу глаз и обуславливают его форму.

Классическая форма глаза характерна широким межвековым разрезом, обнажающим значительную поверхность глаз. Край века при этом более или менее изогнуты дугою.

При миндалевидной форме — глазная щель более широка у внутреннего угла глаз и заострена у наружного угла.

Щелевидные глаза и косой их разрез составляют особенность монгольской расы.

Приемы подводки глаз основаны на подчеркивании линий разреза глаз. В зависимости от характера этих линий и цвета красок, подводка производит то или иное впечатление. При всех подводках глаз предварительно готовится глаз-

ная впадина. Иногда эта подготовка заключается только в накладывании общего тона, иногда накладываются еще румяна, а иногда глазная впадина делается более углубленной, или изменяется вся ее форма путем накладывания темных оттенков различных красок.

В начале изучения приемов подводок, чтобы не усложнять задания, впадины глаз следует готовить лишь общим тоном и румянами. У переносья румяна накладываются более сильно.

Сама подводка глаз делается обычно коричневой, синей или черной краской, иногда черно-красной, с преобладанием черного. Выбор краски зависит от того цвета глаз, который необходимо передать в данном гриме.

Нормальная подводка, не изменяющая формы глаз, а только подчеркивающая ее, состоит в том, что по линии век, как можно ближе к ресницам, проводят тонкие линии, с легким нажимом по середине век. На этих местах краски легко растушевываются так, чтобы подводка не выглядела резко. У внутреннего угла глаз линии подводки слегка расходятся и образуют уголок, где ставится светлой красной краской точка, подчеркивающая слезник глаза.

У наружного угла глаза подводка верхнего века делается длиннее и четче, а у нижнего века мягко ступенчатая, она как бы подходит под линию верхнего века — так же, как устроен глаз: верхнее веко больше, длиннее и у наружного угла глаза прикрывает нижнее веко.

Верхнее веко, на котором ресницы гуще и длиннее, подводят более сильно, чем нижнее. Сильная тень на нижнем веке часто придает глазу усталый, болезненный вид (синяки под глазами).

У некоторых людей верхнее веко глубоко западает, и подводка отпечатывается на глазной впадине; в таких случаях, прежде чем открыть глаз после подводки, необходимо его припудрить.

«Увеличение глаза» делается за счет наружного угла глаза. Линия подводки нижнего века проводится несколько ниже края глаза. Образовавшееся между глазом и линией подводки пространство, в виде маленького треугольничка, закрашивается под белок глаза. Когда линии подводки у наружного угла глаза расходятся, белок подрисовывается между ними. Эта подводка, несколько увеличивая глаз, удлиняет его (см. табл. V).

Раскосый вид придается глазу линиями подводки, которые у внутреннего его угла опускаются книзу, а у наружного несколько приподнимаются. Чтобы глаз не казался большим, что не характерно для глаз монгольского типа, подводкой очерчивается не весь разрез глаза, а рисуются только концы глазной щели в виде маленьких уголочков, которые и придают глазам нужное раскосое положение.

Но монгольский глаз не только косо поставлен, он имеет еще одну существенную особенность — так называемую «монгольскую складку» у внутреннего угла глаза. При помощи подводки (см. табл. V) можно почти полностью передать особенности монгольского глаза. После подготовки глазной впадины общим тоном от внутреннего угла глаза проводят книзу линию вертикально от слезника глаза (линия эта является в то же время внутренним контуром монгольской складки). Нижнему веку придается косое положение при помощи поднятого кверху уголка у наружного угла глаза (так же, как в предыдущей подводке), но косая линия от этого уголка глаза продолжается и по направлению к внутреннему углу глаза, до пересечения с ранее проведенной вертикальной линией. В результате у внутреннего угла глаза, на нижнем веке, пересечением этих линий образуется маленький уголок, который закрашивается под белок глаза. Этим приемом резко подчеркивается косой разрез глаза.

Параллельно ранее проведенной вертикальной линии от слезника глаза проводится на некотором расстоянии вторая линия, определяющая ширину монгольской складки. Пространство между этими линиями высветляется, также высветляется и верхнее веко, так как глазная впадина монгольского глаза имеет более выпуклый характер.

Помимо грима, впечатление монгольского глаза может быть создано еще подтягиванием глаз (см. главу «Приемы заклейки и подтягивания»).

Круглые глаза. Подчеркивается только средняя часть век дугообразными линиями, иногда со светлыми бликами в центре; в последнем случае создается впечатление пучеглазия.

Приемов подводки глаз чрезвычайно много, так как каждое изменение линий подводки изменяет характер впечатления, производимого глазом.

Иногда вместо подводки наклеиваются ресницы, или они передаются «накрапом». Для этого краска разогревается на свече или спичке и в жидком виде наносится на ресницы; застывая на ресницах, она утолщает их и этим придает им более подчеркнутый вид.

Ресницы могут быть нарочито нарисованы на верхнем и нижнем веках в виде утолщающихся по направлению к глазу штрихов, — такой грим создаст впечатление так называемого «кукольного глаза».

Различными приемами подводки можно получить глаз «заплывший», «с нависающим верхним веком», «слепой» и т. д. Впечатление это иногда достигается объемной наклейкой на верхнее веко. Иногда приклеивается даже фольга или блеска, придающая глазам феерический блеск.

При изучении приемов подводок следует обращать внимание на возможно большую чистоту и аккуратность работы.

Упражнения следует выполнять на правой и на левой сторонах лица, добиваясь полной симметрии. В случаях асимметрии в анатомическом строении лица гримирующемуся следует добиваться исправления этих дефектов, находя соответствующие индивидуальные изменения приемов.

Примерные схемы приемов подводок см. табл. IV и V.

ЦВЕТ И СВЕТОТЕНЬ

Одними линиями мы не в состоянии передать объемность предмета, и в тех случаях, когда нам необходимо подчеркнуть или изменить форму нашего лица, сохранив его трехмерность, выразительных средств линии становится уже недостаточно. Объемность формы как в живописи, так и в гриме передается посредством светотени. Светотень — это передача с помощью красок соотношения различно освещенных поверхностей объема, воспринимаемых нашим глазом и дающих нам зрительные представления о форме предмета. Применительно к гриму это можно пояснить следующим примером: поставим в одинаковые условия освещения на сцене двух людей — одного молодого, другого старика. На молодом лице тени будут мало заметны, так как формы молодого лица округлы, поверхность кожи ровная, гладкая, нет особых впадин и выступов, морщин и складок. На лице же старика мы заметим резко освещенные и затененные места, которые соответствуют формам впадин, выпуклостей и морщин старика. Если мы на молодом лице нарисуем красками эти теневые и световые пятна, передав те же соотношения светотени, что мы видим в натуре, то создадим впечатление, что молодое лицо стало старым. Эта иллюзорно-живописная передача объема в гриме имеет, однако, в условиях театра свою специфичность и условность изображения, отличающую ее от живописной передачи на плоскости.

Светотень Рассматривая объемный предмет, скажем, геометрическую форму — куб, мы увидим, что, в зависимости от расположения источника света, плоскости куба будут иметь различный характер освещенности (светотень). То же происходит и с лицом актера на сцене, где затененные и освещенные части его лица все время будут меняться с изменением освещения как при переносе источников света, так и при движениях актера относительно неподвижно расположенных источников света. Это значит, что в гриме мы не можем передавать светотень так же, как художник — на картине, где он в соот-

ветствии с определенным ракурсом дает раз навсегда установленное освещение лица и соответствующую этому светотень.

Светотень в гриме передается несколько условно, как бы независимо от расположения источника света или, вернее, принимается во внимание только одно положение освещения, при котором свет падает прямо на лицо (верхний софит и рампа).¹ Тогда все фронтальные, наиболее выступающие вперед части лица будут освещены сильнее, как ближе расположенные к свету, а все впадины и поверхности, более удаленные от света, будут выглядеть темнее, причем тень будет тем сильнее, чем более удалена от источника света данная поверхность. Это положение в гриме выражено в общеизвестной формуле: «светлые тона приближают, темные — удаляют».

В современных условиях освещения сцены иллюзия, создаваемая приемами светотени, часто нарушается, особенно в тех случаях, когда отсутствуют подсветки. При источниках света, направленных только снизу, сверху или сбоку, образуется резко выраженная светотень, подчеркивающая естественные формы лица и уничтожающая светотень, искусственно нанесенную гримом. В подобных случаях изменить формы лица только живописными приемами нельзя, и необходимо прибегнуть к помощи скульптурно-объемных приемов грима.

Цвет Если бы человеческое лицо было белым, то различно освещенные его плоскости можно было бы передать как соотношение различных градаций белого и серого. Но, так как лицо имеет цветную окраску, притом различную у разных людей и даже на отдельных участках одного лица, то возникает вопрос — какими же цветами красок передаются теневые и освещенные части формы.

Тень обычно понимается как некий серый оттенок, но если мы внимательно рассмотрим какую-нибудь цветную поверхность, участки которой находятся в тени, то увидим, что затененные места — не серые, а имеют тот же цвет, что и на освещенных участках, но только несколько темнее. Цвет под влиянием затенения понижается в своей яркости. Поэтому соотношение освещенных и теневых мест может быть передано как соотношение разных оттенков одного и того же цвета. Например, представим, что лицо равномерно окрашено каким-нибудь оттенком общего тона (то, что обычно и делается в гриме), тогда, чтобы выделить наиболее освещенные выступающие части (выпуклости) на лице, мы будем окрашивать их оттенками красок более светлыми, чем взятый за основу общий тон (но не белилами, так как на челове-

¹ Следует отметить, что живописные светотеневые приемы грима получили свое развитие именно при таком характере освещения сцены-коробки.

ском лице нет абсолютно белых бликов), теневые же места или впадины передадим более темными оттенками того же цвета, что и общий тон. Такой теневой краской часто считают в гриме коричневую краску, имеющуюся в наборе гримировальных красок. Действительно, коричневый цвет является как бы сильно затененным оранжевым, т. е. приближающимся к окраске кожи, но здесь необходимо обратить внимание на оттенок цвета этой коричневой краски. Это чрезвычайно важно, так как коричневая краска в гримировальном наборе очень часто не находится ни в каких соотношениях с общими тонами того же набора красок. И, прежде чем употреблять такую коричневую краску, необходимо путем смешивания с другими красками придать ей оттенок, наиболее близкий и соответствующий взятому за основу общему тону.

Передавая форму посредством такой одноцветной светотени, т. е. используя разные оттенки одного и того же цвета, необходимо учитывать явление контраста, которое возникает при соотношении светлого и темного. На границе между двумя различно окрашенными плоскостями контраст наиболее силен и выявляется в виде некоторого усиления цвета. Иногда это в гриме нарочито подчеркивается, — когда нужно резко разграничить две различно направленные плоскости, — так называемой тушовкой «от угла». В тех случаях, когда в гриме передаются округлые, шарообразные формы, на которых соотношение светотени не имеет резких границ, тушовка делается мягкой, плавной, на-нет. Кроме того, следует учитывать, что, изменяя цвет одной из рядом лежащих плоскостей, мы тем самым изменяем и соседние, так как соотношения между ними нарушаются. Например, при затемнении более темной поверхности светлая выделяется светлее и наоборот. Это необходимо все время помнить, чтобы не сделать светлые места слишком белыми.

Мы разобрали простейший случай, когда окраску лица мы передали через разные оттенки одного цвета, но так как разные части нашего лица имеют различную цветоокраску, то на практике приходится использовать и оттенки различных цветов. Нанесение светотени при такой многоцветной передаче объема усложнится. В этих случаях необходимо учитывать не только соотношение светлых и темных оттенков цвета, но и пространственные свойства цвета. Так называемые теплые тона (желтый, оранжевый, красный) имеют свойство выступать вперед, тогда как холодные (синий, зеленый, фиолетовый) являются теневыми. Таким образом, передавая, например, цвет кожи розовым, мы впадины глаз можем углубить голубым, хотя оба цвета и кажутся одинаковыми по своей насыщенности (попробуйте сделать наоборот — впечатление впадины не получится).

Создавая те или иные цветовые соотношения, необходимо учитывать привычные ассоциации, возникающие при восприятии цвета. Бледное лицо с синеватыми тенями выглядит больным, тогда

как румянец и загар характеризуют здоровье, силу и т. п. Кроме того, следует учитывать и соотношение цвета лица с цветом костюма, с цветом парика, а также и с цветом освещения сцены. Например, при ярком костюме или темном парике грим будет выглядеть бледнее, чем при светлом костюме и белом парике. Нужно помнить, что светлые тона увеличивают форму, а темные уменьшают ее, — голова в белом парике кажется больше, чем та же голова в таком же, но черном парике.

Объемный анализ лица

При помощи светотени мы подчеркиваем в гриме объемные формы нашего лица и, если надо, создаем иллюзию впадин и выпуклостей там, где их нет или они слабо выявлены.

Обычно светотеневые приемы грима представляют для начинающего наибольшие затруднения. Это объясняется, главным образом, сложностью формы человеческого лица, где переходы светотени очень разнообразны, тонки, нередко неясны, и новичок не улавливает вначале разницы между ними, не видит границ освещенных и затененных плоскостей лица. Чтобы усвоить принципы светотеневой передачи объема в гриме, нужно прежде всего увидеть и понять форму.

Возьмем для первоначального анализа простейшие геометрические формы: куб, шар, цилиндр. На геометрических телах светлые и затененные части формы выделяются особенно четко, и ясно видны границы светотени. На кубе мы отчетливо видим ярко освещенную плоскость и рядом затененную; граница между этими двумя плоскостями — ребро, четкое и ясное. На поверхности шара светотень располагается мягко, постепенно. На наиболее выпуклой части повернутого к нам шара мы видим ярко освещенную точку (блик), — от нее к краям поверхность шара постепенно затемняется.

Если мы попробуем вникнуть в конструкцию какой-либо сложной формы, то увидим, что в основном ее можно свести к более элементарным геометрическим телам. Например, голова — это шарообразная или яйцевидная форма, лоб — куб, нос — призма и т. д.

Обобщив, таким образом, формы нашего лица, представив их в виде простейших геометрических тел, мы увидим, как расположение и границы светотени станут элементарными, очевидными и простыми (см. табл. VI и VII).

Подготовив лицо для грима, как обычно, и определив основные плоскости форм своего лица, начните закрашивание. Оттенок цвета должен быть тем темнее, чем дальше расположена данная плоскость от света, при передаче же шарообразных форм — чем дальше от света расположена данная точка шарообразной поверхности.

При передаче кубообразных форм необходимо обращать внимание на постепенное усиление интенсивности красок при стыке

двух плоскостей (на ребре): одной — светлой, а другой — темной. В гриме это передается так называемой тушовкой «от угла», при которой теневая плоскость постепенно усиливается по мере приближения к ребру, а светлая высветляется. На шарообразных формах, наоборот, все переходы от света к тени мягки и постепенны. В гриме они передаются при помощи тушовки «на-нет».

Эти два приема тушовки — «от угла» и «на-нет» — являются основными приемами при светотеневой передаче объема в гриме. Первому приему соответствует более твердый, жесткий характер фактуры и резко выявленные угловатые формы объема, второму — мягкий характер фактуры и расплывчатый характер форм.

Мягким очертаниям формы, переданным плавными переходами светотени, можно придать и более жесткий характер, если их оконтуровать четкими линиями. И, наоборот, жесткие угловатые формы можно смягчить, стушевывая резкие грани между плоскостями.

Упражнения, показанные на табл. VI и VII, следует выполнять сначала разными оттенками одного цвета, а потом оттенками различных цветов, учитывая при этом свойства холодных и теплых тонов. После того как такая элементарная светотеневая передача объемов усвоена, можно перейти к изучению форм лица во всей их реальной сложности.

ПРИЕМЫ ГРИМИРОВАНИЯ ОТДЕЛЬНЫХ ЧАСТЕЙ ЛИЦА

Если мы от обобщенной конструктивной передачи форм лица перейдем к реалистическому его изображению, то рассмотренные нами приемы примут несколько иной характер.

Изучая элементы светотени и приемы передачи объема в его простейших формах, мы нарочито подчеркнуто, резко изменяли формы лица, не считаясь со всеми деталями анатомического его строения. Переходя к реалистической передаче, необходимо учитывать все особенности пластических форм своего лица, чтобы не разрушить иллюзию, создаваемую гримом.

В реалистическом гриме форму лица актера можно изменить только чуть-чуть, и из этих «чуть-чуть» в общем складывается полная иллюзия совершенно нового внешнего облика актера. Очень часты случаи, когда живописными приемами нельзя передать ту или иную часть лица. Это бывает, например, когда слишком велика разница между формами лица актера и теми, которые необходимо передать гримом. Изменение формы тогда достигается с помощью скульптурно-объемных приемов.

Это необходимо помнить при изучении живописных приемов грима, так как они создают необходимое впечатление только при условии хотя бы некоторой близости форм лица актера к формам, создаваемым гримом. Недооценка этого очень часто приводит

к тому, что иллюзия, создаваемая светотенью, нарушается, и грим, теряя свой реалистический характер, выступает просто как раскраска лица.

Приемы гримирования лба

Пластическая форма лба определяется рассмотренными уже нами анатомическими особенностями лобной кости. Подчеркивая или несколько изменяя посредством светотени анатомические особенности ее строения, можно добиться соответствующих иллюзорно-живописных изменений формы лба. Так, чтобы передать впечатление выпуклого, круглого лба, следует подтушевывать края лобной кости так же, как при передаче шарообразной формы. Центральная часть лба при этом высветляется и таким образом выдвигается вперед. Обратным расположением светотени, если слегка затемнить впадину надпереносья и высветлить края лба в височных его частях, мы получим впечатление плоского лба. Подчеркивая височные впадины, можно создать впечатление более узкого лба. Височная впадина подчеркивается от выступа лобной полукруглой линии, причем теневую краску нужно накладывать в соответствии с большей или меньшей углубленностью височной впадины, т. е. краска должна быть темнее там, где впадина глубже, и наоборот. Самый выступ лобной полукруглой линии высветляется.

Кроме передачи общей формы, на лбу можно выделить отдельные детали: надбровные дуги, лобные бугры и морщины. Очертив надбровные дуги или лобные бугры, краску с контура линии растушевывают на-нет по направлению к форме, применяя тот же прием, что и при тушовке шарообразной формы. Наиболее выступающая часть выпуклости высветляется. Необходимо помнить, что лобные бугры и надбровные дуги должны быть сделаны мягче, чем височные впадины. Морщины накладываются обычно по своим. Так как каждая морщина имеет свою выпуклую часть и углубление, то все морщины нужно высветлять положенной рядом светлой линией, слегка стушевывать затем светлую и темную линии пальцем.

Закрашивать затененные более темные плоскости, впадины, морщины и т. п. следует такой по цвету «теновой» краской, которая находится в определенном соотношении с цветом общего тона. Это относится ко всякому гриму. Тени нельзя накладывать первой попавшейся темной краской: она должна быть подобрана в оттенок к общему тону. Светлые поверхности и блики тоже следует накладывать, учитывая цвет общего тона. Блик почти никогда не накладывается чисто белой краской, блик скорее светло-желтый. Таким образом, цвета красок для теней и бликов непостоянны, их нужно подбирать самому — в зависимости от взятого за основу общего тона или иных поставленных перед собой задач цветовой характеристики лица. Поэтому, говоря в дальнейшем из-

ложении о «теновой» и о «светлой» красках, мы будем подразумевать такие оттенки красок, которые подобраны в соответствии с общим тоном.

Резкие изменения формы лба передаются в гриме париками с выклеенными лбами. Необходимо отметить, что характер прически также влияет на восприятие формы лба. Прическа с откинутыми назад волосами будет способствовать передаче широкого, большого лба; наоборот, волосы, закрывающие виски, как бы суживают лоб; челка создает впечатление низкого лба и т. д.

Для практического выполнения упражнения см. табл. VIII.

**Приемы
гримирования
подбородка**

Пластическая форма подбородка определяется характером подбородочного бугра нижней челюсти и жировым слоем; если этот слой резко выражен, он придает подбородку мясистый, толстый вид; при этом по направлению от щек к шее образуются складки. Иногда щеки, свисая вниз, придают подбородку характерную форму двойного.

Чтобы подбородок выглядел узким, выдающимся вперед, необходимо затемнить его края, а подбородочный бугор — высветлить. В зависимости от того, как мы будем накладывать светотень, можно получить разные формы подбородка: острого, круглого, квадратного (см. табл. IX).

Широкий подбородок можно сделать обратным расположением светотени. В этом случае выступающая часть подбородка слегка затемняется, а края подбородка делаются несколько светлее. Кроме того, нижняя заостренная часть подбородка может быть как бы срезана резко положенной тенью.

Толстый подбородок. Приемы гримировки толстого подбородка основаны на подчеркивании или складок на шее, или отвислых углов щек и образующегося между ними двойного подбородка.

В первом случае, прижав подбородок к шее, нужно наметить несколько складок (обычно три), которые и подчеркнуть округлыми линиями по направлению к центру щеки. Эти линии в дальнейшем растушевываются и высветляются так, чтобы они производили впечатление объемных мясистых складок. (Необходимо заметить, что выполнить этот грим так, чтобы создалась полная иллюзия, можно только на округлых лицах, на узком же, худощавом лице сделать толстый подбородок одними красками — нельзя.)

Другой вариант толстого подбородка — двойной — передается таким образом: подчеркиваются углы щек так, чтобы они казались отвислыми, после этого подбородок разделяется линией, идущей от одной щеки к другой, на две неравных части; из них верхняя — большая — растушевывается под естественную форму подбородка, а нижняя — меньшая — высветляется так, чтобы произво-

дила впечатление выступающей части мясистости второго подбородка. Линия раздела представляет как бы складку, отделяющую подбородок от нижней, отвисающей его части.

При очень худощавом лице актера толстый подбородок может быть передан только посредством скульптурно-объемных приемов — наклейкой из ваты, толщинками из резины и т. п.

Приемы гримирования щеки

Скуловая дуга, покрытая мышцами, кожей и подкожным жиром, определяет форму щеки. У худощавых людей скуловая дуга обрисовывается вполне определенно. У полных людей выступ скуловой кости округлен, и отчетливо обозначается лишь граница между щекой и виском.

Худощавые щеки. Прием основан на передаче выступа скуловой дуги и впадины под ней. При этом высветляется наиболее выступающая часть скуловой дуги, а легкими тенями, которые постепенно усиливаются к щечной впадине, передается худощавость и впалость щек.

Чтобы подчеркнуть скуловую кость, нужно хорошенько прощупать ее, обвести линией и наметить границы впадины под костью. В дальнейшем краска растушевывается в стороны на-нет так, чтобы наиболее глубокой части впадины соответствовали более темные тона краски и наиболее выступающая часть — скуловая дуга — выделилась вперед.

Различным расположением светотеневых пятен можно придать скулам весьма разнообразную форму, например, сделать их сильно или слабо выступающими, более широкими или узкими, поднять несколько выше или ниже. Точно так же, усиливая тень на щечной ямке или ослабляя ее, можно передать различную степень худощавости и впалости щек (см. табл. X).

Толстыми щеки будут казаться, если темнокрасной краской провести круг касательно глазу, носу, рту, уху и растушевать этот круг, как шар, к центру щеки. В центре — там, где впадина под скулой, — накладывается светлый блик. Но такая щека производит несколько неестественное впечатление, так как оказывается несвязанной с другими частями лица. Более реально толстую щеку можно передать, если не проводить такой замкнутой линии круга, а подчеркнуть в верхней части у глаза складку под глазом, у носа — носогубную складку, а снизу у уха — округлость нижней челюсти. В дальнейшем эти линии растушевываются к центру так же, как в предыдущем случае, а выступающие места высветляются.

При худощавом лице актера прием этот не во всех поворотах лица произведет нужное впечатление. Щека будет выглядеть толстой только с одной точки зрения, т. е. тогда, когда поверхность щеки всей своей плоскостью будет повернута к зрителю. При ракурсных поворотах иллюзия будет нарушаться.

Техника грима
При гримировании
живает
а ниж
личин
носа
роздки
Ин
чайно
гречес
со лбо
выдает
ноздри
не пря
выступ
ческого
выправ
Пр
так, чт
прямоли
тененны
подтуш
не был
мальну
нием бо
ми лини
же лини
носа. Но
она буде
Измен
лучаются
Кри
спинки
пятна бо
гому, так
а с друго
Лом а
ка носа
лагаются
гой — поср
Горба
филь перед
на-нет так
затеняется,
пающую ча
6*

Приемы
гримирования
носа

Остов носа образован вверху носовыми косточками, внизу — хрящами носа. Верхняя граница хряща крыла носа обозначается дугообразной бороздкой. Верхний конец этой бороздки оканчивается в плоской ямке, находящейся сбоку у кончика носа, а нижний конец бороздки, — если ноздри имеют надлежащую величину, — сливается с носогубной складкой. При малых крыльях носа носогубная складка проходит по боку носа отдельно от бороздки крыла носа и выше ее.

Индивидуальные и расовые разнообразия формы носа чрезвычайно велики. Крайние пределы их составляют: с одной стороны, греческий нос, спинка которого составляет почти прямую линию со лбом, с другой — плоский нос калмыка, который столь мало выдается вперед, что кажется, будто состоит из двух только ноздрей. Необходимо отметить, что нос очень часто расположен не прямо, а отклоняется немного в сторону. Это особенно ярко выступает при гримировке так называемого прямого или «классического» носа. Актер должен знать это и уметь в нужных случаях выправить недостатки своего лица.

Прямой нос. Подтушевываются боковые плоскости носа так, чтобы они своими прямыми параллельными гранями придавали прямолинейный характер спинке носа, которая, по контрасту с затененными краями носа, как более светлая выступает вперед. При подтушовке боковых плоскостей носа нужно следить, чтобы они не были чрезмерно затенены и чтобы нос в профиль имел нормальную окраску кожи. Это достигается очень легким затемнением боковых граней и производится следующим образом: легкими линиями подчеркиваются грани спинки носа, и краска с этих же линий растушевывается на-нет книзу, на боковые плоскости носа. Не следует высветлять резко спинку носа (белилами), иначе она будет неестественно выделяться в виде белой полосы.

Изменением характера боковых теней носа и рисунка ребра получаются кривая, горбатая и ломаные формы носов.

Кривой нос. Рисунок граней, передающий направление спинки носа, наносится криво в ту или иную сторону. Теневые пятна боковых плоскостей накладываются наискось одно к другому, так что они как бы срезают с одной стороны кончик носа, а с другой — часть переносья.

Ломаный нос. Прием, тождественный предыдущему. Спинка носа передается в виде ломаной полосы. Теневые пятна располагаются с одной стороны у переносья и кончика носа, а с другой — посередине носа, с целью подчеркнуть угол излома.

Горбатый нос. Ребра носа рисуются так, чтобы они в профиль передавали форму горбинки. Эти линии растушевываются на-нет так же, как при тушовке прямого носа. Переносье слегка затеняется, и высветляется часть спинки носа, передающая выступающую часть горбинки. От этого блика к концу носа может быть

наложена легкая тень, еще больше подчеркивающая горбинку. Ноздри носа несколько подтягиваются кверху линией, передающей их контур, и бликом, подчеркивающим их объем.

Вздёрнутый нос. Затемняется переносье и конец носа внизу, а выступающий кончик носа высветляется. Светотень распределяется так, чтобы она передавала закругленный характер форм вздёрнутого носа. Отверстия ноздрей несколько подрисовывают кверху.

«Удлинение» и «укорачивание» носа. Нос кажется длиннее, если удлинить линию спинки носа за счет лба (брови при этом поднимаются соответственно выше). Укорачивается нос обратным приемом, т. е. сокращением длины спинки носа; иногда при этом затемняется также кончик носа.

Следует отметить еще соотношение между рисунком бровей и носом. При длинных бровях нос кажется короче, и, наоборот, нос кажется удлиненным при коротких бровях.

Широкий нос. Нос укорачивается предыдущим приемом, а боковые плоскости носа высветляются.

Необходимо заметить, что, при полном несоответствии формы носа актера требуемой форме, одними лишь живописными приемами добиться необходимой иллюзии нельзя. Так, например, при очень вздёрнутом носе создать впечатление горбатого или, наоборот, при большом носе с резко выраженной горбинкой — впечатление вздёрнутого невозможно (приемы гримировки носа показаны на табл. XI).

Приемы гримирования шеи

По своей пластической форме шея может быть короткой или длинной, толстой или худощавой. Впечатление короткой и толстой шеи создается в гриме обычно применением толщинок, живописными же приемами придается шее более худощавый и как бы удлиненный вид.

Приемы гримирования в этом случае основаны на подчеркивании тех рельефов, которые образуют мышцы шеи.

Впереди и по сторонам шеи непосредственно под кожей находится подкожная мышца шеи, о которой уже упоминалось при рассмотрении мимических выражений лица. Подкожная мышца, будучи очень тонкой, дает возможность видеть другие мышцы, из которых особое пластическое значение имеют грудинно-ключично-сосковые.

Грудинно-ключично-сосковая мышца (парная) делится в нижней своей части на два пучка: внутренний, или грудинный, начинающийся узким сухожилием от передней части рукоятки грудины, и наружный, или ключичный, начинающийся на внутренней трети заднего края ключицы.

Эти две части, разделенные сначала небольшим треугольным промежутком, затем соединяются и прикрепляются к сосцевид-

ному отростку височной кости и к двум наружным третям полукруглой верхней линии затылочной кости.

Сокращением одной из этих мышц голова наклоняется в сторону сокращающейся мышцы, поворачивая лицо в противоположную сторону. При этом сокращении мышца обрисовывается под кожей в форме длинной косой выпуклости, причем лучше всего обозначается грудинный пучок мышцы.

Передняя поверхность шеи представляет треугольную область, верхушка которой соответствует вилке грудины. Грудинно-ключично-сосковые мышцы, удаляясь одна от другой и направляясь вверх и кнаружи, ограничивают этот треугольник с обоих боков.

Рассматривая его профиль, можно видеть, что этот треугольник, направленный несколько вкось — вниз и назад, продолжается вверх, в нижнюю поверхность подбородка. На границе поверхности подбородка с шеей находится подъязычная кость, а под нею самый верхний из хрящей гортани, порой образующий под кожей более или менее резко выраженную выпуклость, известную в обиходе под названием «адамова яблока».

Как видно из анализа пластических форм, создаваемых анатомическим строением, грим художавой шеи будет заключаться в подчеркивании грудинно-ключично-сосковых мышц и рельефов, образуемых «адамовым яблоком», а ниже, к груди — подчеркиванием впадины, образующейся в вилке грудины, и передачей костей ключиц и ребер (см. табл. XII).

Приемы гримирования рук

Руки гримируются (чаще всего жидкими красками) для изменения цвета кожи (загорелые руки, белые руки и т. п.). Иногда подчеркиваются длинные костлявые пальцы, что передается подкрашиванием темными красками боковых частей пальцев, причем линия разреза рисуется дальше, продолжаясь на кисть руки, а выступы костей несколько высветляются (см. табл. XII).

Эти же приемы: подчеркивание костного остова, передача мышечного рельефа, или просто передача цвета кожи, используются и при гримировке ног и других обнаженных частей тела.

5. СХЕМЫ ГРИМА

Мы рассмотрели отдельные приемы грима. Простейшие связи отдельных приемов мы рассмотрим на так называемых «схемах» грима. Но следует учесть, что схема грима ни в коем случае не является еще театральным производственным гримом, так как она не передает индивидуальных признаков конкретной роли. Схема дает только общие указания, как, например, состарить свое лицо, как сделать его более полным, но не как загримироваться

князем Тугоуховским, Фальстафом и т. д., хотя, создавая грим князя Тугоуховского или Фальстафа, вы используете и схему старого и схему толстого лица.

Таким образом, схемы грима следует рассматривать только как первичный рабочий прием, имеющий бесконечные варианты для своего применения, но выливающийся в конкретные, всегда индивидуально разные формы, в зависимости от требований создаваемого актером сценического образа. — на основе учета пластических данных лица актера и его мимики.

Схема грима молодого лица

Схему грима молодого лица можно рассматривать как своеобразную ретушь, несколько приукрашивающую и приводящую в сценический вид лицо актера. Незагримированное лицо на сцене теряется. Глаза, брови, рот, нос на расстоянии плохо видны, а кожа лица часто выглядит серой — неживой. Поэтому, чтобы оживить кожу, на лицо накладывают тонкий слой румян светлорозового тона, а чтобы сделать черты лица более выразительными и видными зрителю, подводят глаза, брови, губы, подчеркивают нос и т. д.

При выполнении такого грима следует учитывать особенности склада своего лица и следовать им, не изменяя общего характера. Если лицо актера имеет незначительные дефекты, они могут быть слегка подправлены.

Общий тон накладывается обычно в зависимости от цвета кожи гримирующегося и волос (или парика) — более смуглый при темных волосах и светлорозовый при белокурых. Соответственно этому подбираются и краски для румян. Обычно румянец делается светлой краской, но при смуглом цвете общего тона, необходима примесь более темной красной краски. Обычно румянятся наиболее сильно глазные впадины и выступающая часть скуловой кости. От скулы румяна, постепенно сходя на-нет, теряются по линии от носа к уху. У внутреннего угла глазной впадины румяна переходят на крылья носа и подчеркивают его спинку. Этим приемом носу придается прямой вид. Сверху румяна мягко накладываются на виски и на надбровные дуги. Подрумянивают уши и подбородок, причем румяна с подбородка мягко стушевывают на-нет и соединяют по линии нижней челюсти с румянами щек. Румяна должны быть наложены очень чисто, без пятен, с постепенными и мягкими переходами от более ярких к светлым и, наконец, незаметно стушевываются с общим тоном.

Когда общий тон и румяна наложены, рекомендуется, приложив к лицу чистое полотенце, слегка нажимая ладонью, снять лишнюю краску. Этим приемом, помимо удаления излишка краски, грим несколько осушается, что дает возможность еще лучше стушевать краски.

После этого подводятся глаза.

Цвет для подводки глаз обычно берется в зависимости от цвета глаз актера: если глаза светлые — подводка делается синим, если темные — тем или иным оттенком темнокоричневого цвета. Прежде чем подвести глаза, немного подчеркивается внутренний угол глазной впадины так, чтобы линия носа была связана с линией бровей. Сама форма подводки глаз делается в зависимости от характера глаз актера. Так, если глаза маленькие, то они увеличиваются, если глаза большие и круглые, то они несколько удлиняются и т. д. Бровь обычно подрисовывается по верхнему ее краю, для того чтобы поднять ее выше и сделать отчетливо видимой, а глаз — более открытым.

Губы подчеркиваются светлорозовой краской. Большие губы следует подводкой несколько уменьшить, а маленькие, узкие — немного увеличить.

Отверстия ноздрей слегка подрумяниваются, в тех же случаях, когда рельеф самих ноздрей выделяется слабо, контур их обводят тонкой розовой линией.

Слегка румянят и ямочку (так называемый носовой фильтр) на верхней губе и оттеняют складку, отделяющую подбородок от нижней губы.

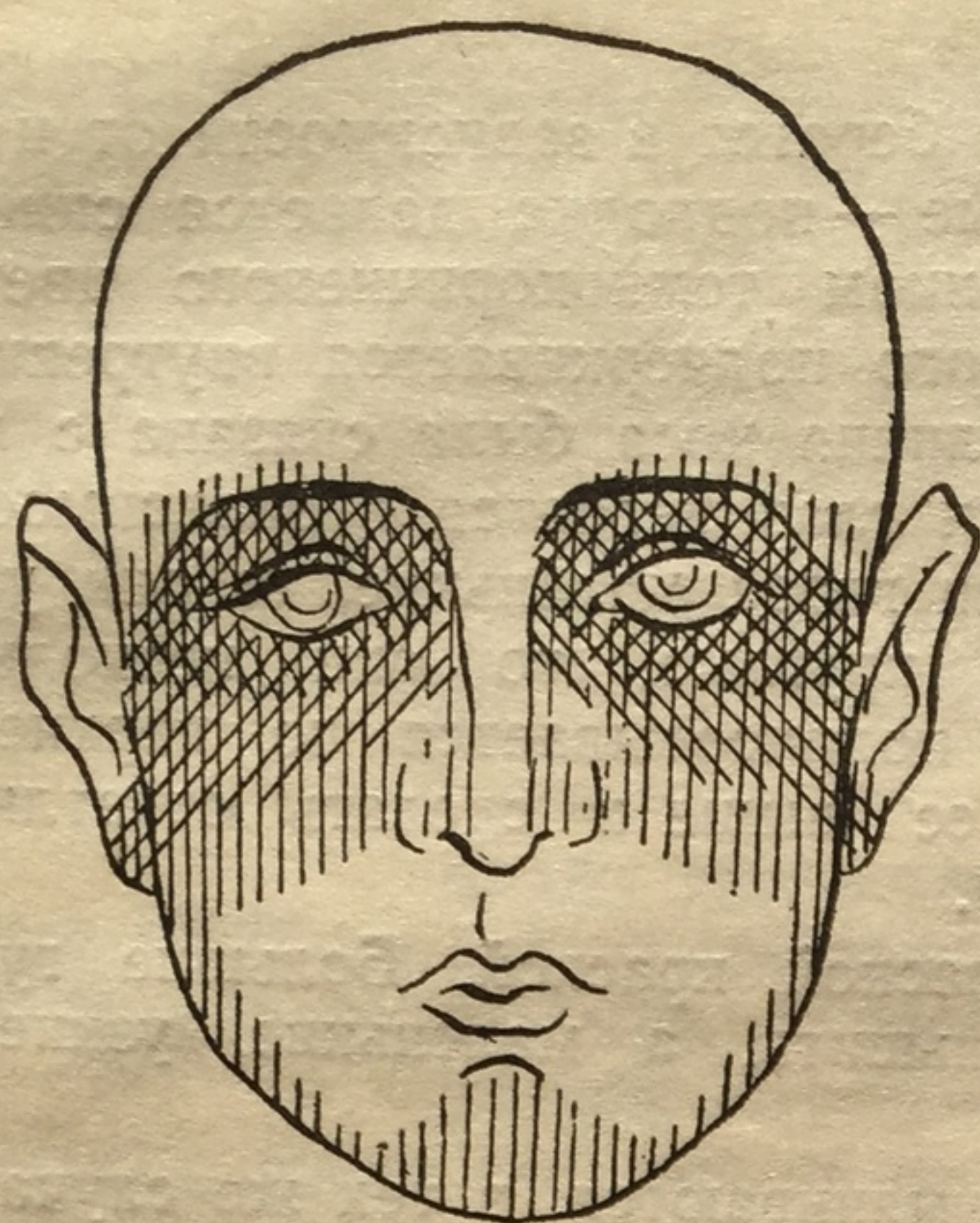
Законченный грим запудривается.

Актер должен уметь не только привести свое лицо в сценический вид, но и выполнить более сложную задачу — придать своему лицу тот характерный вид, который требуется для исполнения роли.

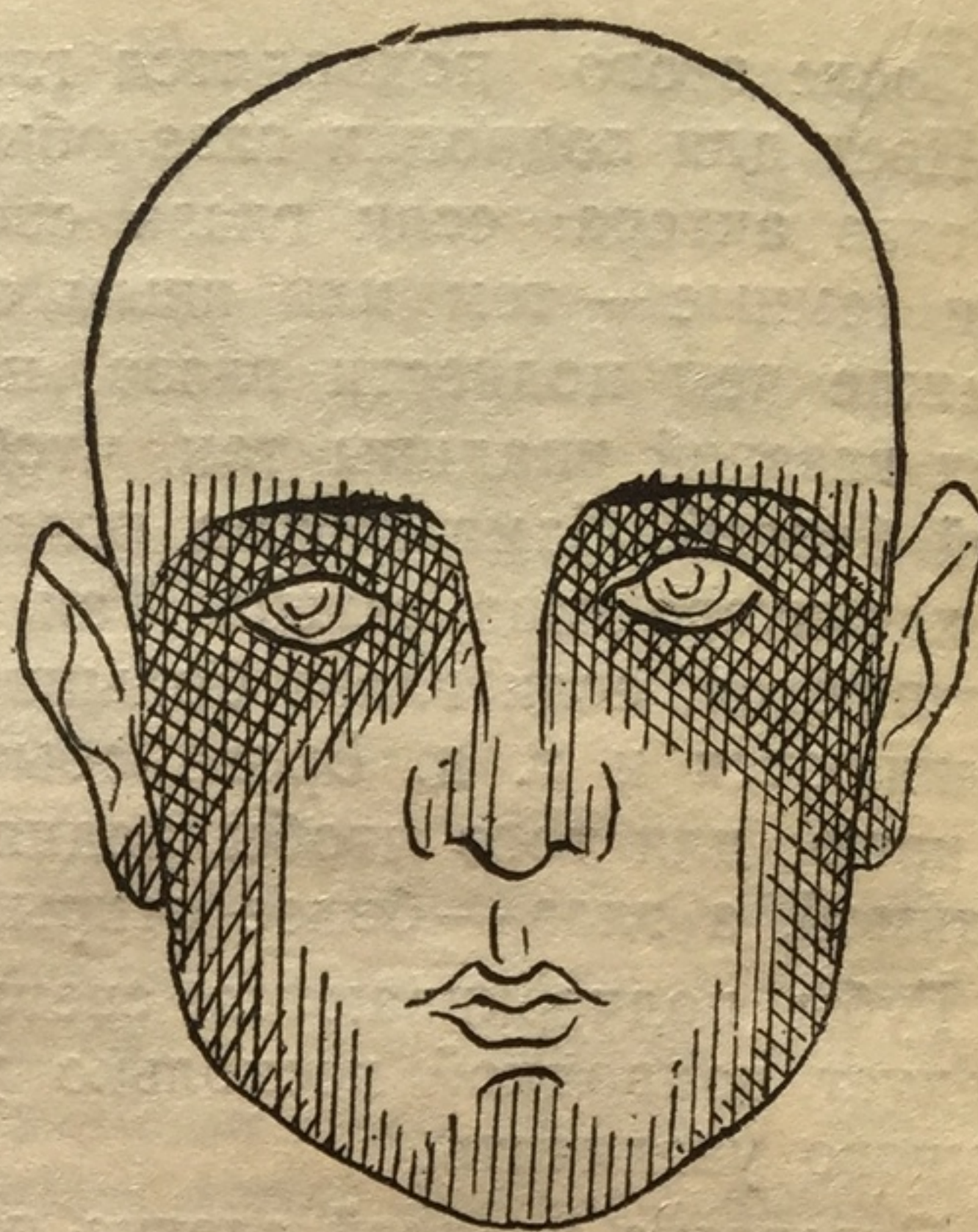
Очевидно, элементы, из которых складывается грим молодого лица, будут в этом случае изменяться. Так, например, общий тон будет различно варьироваться в зависимости от социальных, климатических, расовых и иных особенностей изображаемого персонажа. Различно будут использованы также и румяна. Здесь необходимо заметить, что по отношению к общему тону румяна являются теневой краской, и поэтому различным накладыванием их можно до некоторой степени изменить овал лица. Так, румяна, наложенные сильно по краям лица, будут суживать его, более мягко — расширять, а наложенные в центре щек — округлить их (рис. 33).

То же относится и к другим используемым приемам. Подводка глаз, грим бровей, губ, носа могут быть весьма разнообразными и выполнены так, что создадут определенный характерный облик молодого лица, соответствующий требованиям роли.

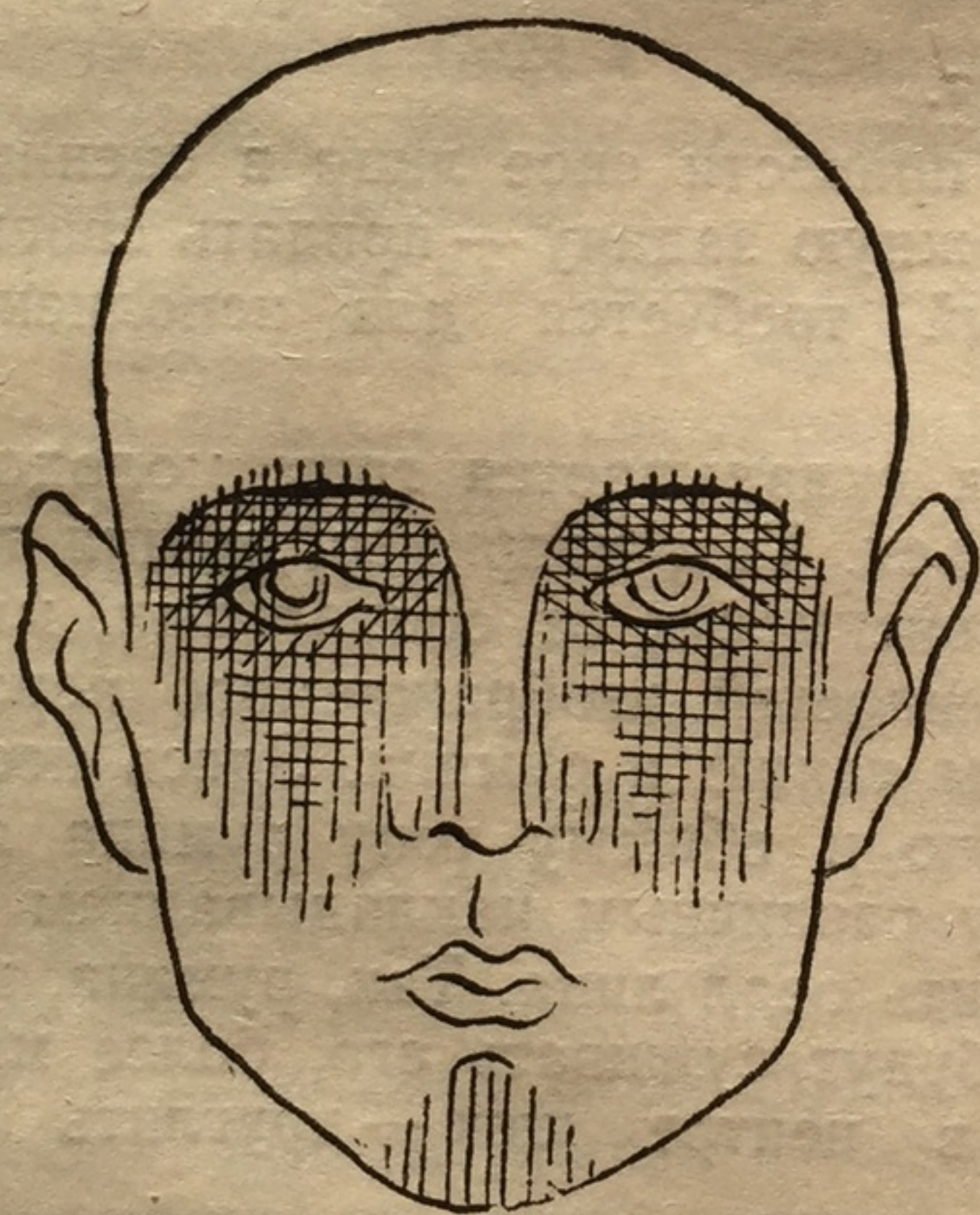
Работая над схемой грима молодого лица, следует сделать несколько упражнений, применяя различные приемы накладывания румян, используя различные цвета общего тона, варьируя приемы подводки и т. д.



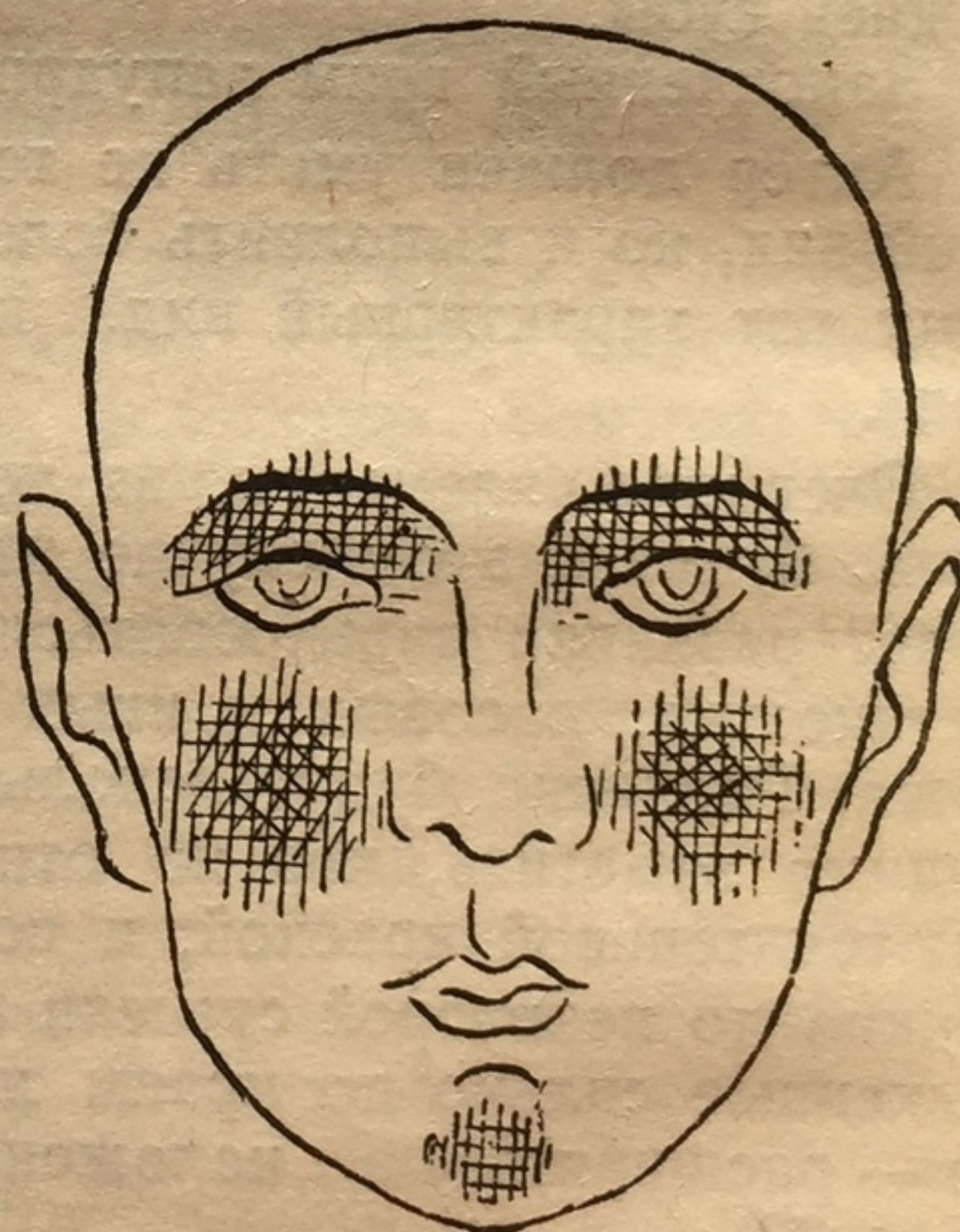
Норма



Расширение лица



Суживание лица



Лубок

Рис. 33. Накладывание румян.

Схема грима старого лица

К старости лицо человека претерпевает ряд физиологических изменений, которые в общих типических чертах сводятся к тому, что костный рельеф резко обрисовывается, складки лица выявляются резко и отчетливо, кожа лица покрывается характерными морщинами, глаза

становятся тусклыми и ввалившимися, губы, в связи с выпадением зубов, вваливаются, волосы седеют, общая окраска кожи принимает желтовато-землистый оттенок.

Попробуем передать эту характеристику, применяя известные уже нам приемы грима.

Покроем лицо общим тоном, найдя необходимый нам оттенок смешиванием красок (например, смешивая общий тон № 3 с небольшим количеством желтой и коричневой красок). В соответствии с общим тоном подберем и теневые краски, которыми мы будем передавать впадины. Очертим контуры, передавая как костный рельеф, так и характерные морщины и складки. Так, на лбу мы прочертим контуры височных впадин, лобных бугров и морщин, очертим глазные впадины и морщины под глазами, очертим скуловую кость и определим впадину под ней, передадим характер носогубных складок, подчеркнем очертания носа, подбородка и углы ветвей нижней челюсти.

Используя светотеневую передачу объема и приемы тушовки, придадим оконтурованным формам лица объемную форму. Затемним височные впадины, выделим легкими тенями и бликами надбровные дуги. Придадим морщинам объемную форму, осветлив их с одной стороны (обычно — сверху, так как свет более сильно падает в театре сверху) и слегка стушевав с линией, изображающей теневую часть морщинки.

Затемним глазные впадины, верхние веки глаз подведем белилами, чтобы создать этим впечатление седых ресниц; подведем также и брови (если провести кистью с белилами против направления роста волос на бровях, они примут характер поседевших и несколько нависающих). Нижнее веко очертим красноватой краской, чтобы придать несколько воспаленный, старческий вид глазу, осветлим мешки под глазами и морщинки у наружного угла, а также выступ скуловой дуги, соответственно подтушевав впадину под ней.

Придадим объемный характер носогубной складке. Выявим рельеф носа, костный его остов и ноздри.

Затемним верхнюю губу, чтобы создать впечатление как бы ввалившейся губы; чтобы получить впечатление выпавших зубов, их закрашивают черным спиртовым лаком (зубы предварительно насухо вытираются). Закрасить их можно и гримировальной краской; чтобы она быстро не сошла, сверху зубы покрывают сандарачным театральным лаком (лак снимается спиртом или одеколоном).

Нижней губе придадим несколько ютвислый вид (произведем тушовку от опущенных углов рта и сделаем блик на выступающей средней части губы). Подтушуем подбородок, передавая характерную его форму, и выделим ветви нижней челюсти, обратив внимание на выступы, образуемые по краям щек жевательной мышцей.

Последовательность выполнения схемы — см. табл. XV.

Схема старого лица, так же как и рассмотренная нами схема

молодого лица, абстрактна и в очень редких случаях может служить готовым гримом для конкретного сценического образа. В соответствии с требованиями роли этот рабочий прием должен найти и соответствующие изменения. Так, например, старость может быть подчеркнута не только в этих предельных формах (как в схеме), — можно, смягчая грим, убирая некоторые морщины, детали и т. п., охарактеризовать менее преклонный возраст. Кроме того, добавляя различные типичные или индивидуальные признаки, а также используя парик, бороду и т. п., можно различно дополнять схему и находить бесконечные варианты, являющиеся уже первичными разработками конкретных характерных гримов.

Схема грима толстого лица

Физиологические изменения под влиянием ожирения отражаются на пластических формах лица. Они выражаются в общей одутловатости и округленности форм щек, шеи и подбородка, в характере заплывших глаз, в красноватом, полнокровном оттенке цвета кожи.

Принцип передачи толстого лица основан в общем на проработанных уже нами приемах передачи обобщенных шарообразных форм лица.

В соответствии с намеченной нами характеристикой толстого лица как полнокровного, подберем и наложим общий тон (примерно, тон № 3 с примесью бакана). Подберем соответствующий оттенок теневой краски и прочертим основные контуры, обратив особое внимание на формы щек и подбородка.

Из рассмотренных нами приемов гримирования отдельных частей лица мы знаем, что характер толстой щеки можно передать, если начертить круг, касательный глазу, носу, углу губ, уху, и полученную линию растушевать к середине щеки. Однако загримированная таким образом щека выглядит несколько неестественной, так как ее очертания не связаны с остальными формами лица. Поэтому внимательно рассмотрим, как связать форму щеки с остальными формами лица. Верхняя часть контура щеки совпадает со складкой под глазом, и, следовательно, возможна передача его как складки. У носа контур совпадает с носогубной складкой, следовательно, передавая носогубную складку, мы подчеркнем и эту часть контура щек. У подбородка, чтобы придать щекам отвислый вид, мы очертим контуры щек по складке этой отвислости, а угол нижней челюсти закруглим. Растушуем теперь контуры, придавая щеке объемный вид. Произведем соответствующую окраску и высветлим наиболее выступающие части щек.

При таком характере щек подбородок мы можем передать как полный — двойной, нанеся соответствующие контуры и растушовку.

Характер заплывающих глаз до некоторой степени можно передать следующим образом: верхнее веко подчеркнем линией от внутреннего конца бровей к наружному углу глаза, осветлим веко над этой линией и несколько подтушуем к углу носа, — это создаст впечатление нависшего века, а вместе с подчеркнутой складкой под нижним веком — впечатление заплывших глаз.

Остальные детали, как то: передача общей выпуклости лба, более широкого носа, передача рисунка губ и бровей, особых затруднений не встретят, да эти формы и не имеют решающего значения. Основное — это передача формы щек и подбородка (см. табл. XVI).

Совершенно очевидно, что и эта схема в конкретных применениях для грима в спектакле различно изменяется. Можно сделать грим мягче или, наоборот, резче, можно передать различные степени полноты, изменяя цвета красок. Используя вместо красноватых оттенков, например, синевато-серые, мы создадим впечатление болезненной полноты, отека и т. д.

6. ХАРАКТЕРНЫЙ ГРИМ

Характерный грим для создаваемого сценического образа актер сможет найти только тогда, когда установит биографию персонажа, — поймет и выделит те факторы, которые сформировали данную личность.

Таковыми факторами, определяющими в дальнейшем и грим, являются: возраст, климат, расовые особенности, социальные влияния условий труда, состояние здоровья (отпечаток болезни), характерное мимическое выражение лица, влияние условий исторически обусловленной среды, капризы моды (прическа, применение косметики) и т. д.

Рассмотрим подробнее основные из них и наметим практические пути для передачи их в гриме.

**Характерное
мимическое
выражение
лица**

Лицо человека часто имеет устойчивое характерное выражение: злое, грустное, добродушно-веселое и т. д. Такое постоянное или преобладающее характерное мимическое выражение лица человека может явиться основой для создания грима. Так создаются элементарные характерные гримы, т. е. устанавливается простейшая зависимость между характером человека и выражением его лица: злодей имеет мрачное выражение, комик — растянутый в улыбку рот и т. д. В других случаях фиксирование мимического выражения в гриме является необходимейшим элементом, без которого

невозможно исполнение роли: например, «Человек, который смеется» — уродливая маска смеха у Гуинплена.

Для практического усвоения принципов фиксирования мимических выражений лица в гриме выполним следующие простейшие задания: 1) молодое злое лицо, 2) молодое печальное лицо и 3) молодое веселое лицо.

В основу этих гримов нужно положить анализ мимических выражений нашего лица. Подчеркивать форму и изменение лица нужно не только линиями, как в ранее выполнявшихся упражнениях. Следует посредством светотени передать и рельефность форм, подбирая такие цвета красок, которые будут наиболее выгодными для передачи того или иного характера. Например, для печального лица, очевидно, более подойдут тусклые, бледные тона, а для веселого — более яркие, румяные цвета. Если вам удалось эти простейшие гримы, попробуйте усложнить задачу. Сделайте грим старика с тем или иным выражением лица (злой старик, добродушный старик и т. п.). В работе над этими простейшими композиционными заданиями необходимо найти органические изменения основных схем (молодое, старое и толстое лицо), а не механически рисовать одно на другое.

Обратите внимание, что в гриме старика мимическое выражение гнева еще сильнее подчеркивает черты этого грима и совпадает с ними, тогда как при улыбке такого совпадения нет, мимическое выражение радости округляет, смягчает черты грима старика. Обратное будет при гриме полного лица. Следовательно, передавая характерные мимические выражения, необходимо найти новые варианты и изменения основных схем (см. табл. XVIII—XXI).

Расовый грим В театре для так называемого «расового» грима выработались своеобразные трафаретные приемы, фальшивость которых подчас не замечается актерами. Происходит это потому, что актеру в его творческой практике редко приходится работать над таким гримом. Он обычно бывает доволен той поразительной переменой, которая произошла с его лицом, когда он выкрасился или в черный, или в желтый, или в красный цвет. Но если бы ему пришлось сыграть подряд несколько различных ролей — например, китайца, то он убедился бы, насколько беден арсенал его гримировальных приемов и как нехватает ему подлинного изучения и наблюдения живых, не «театральных» китайцев.

Обратившись к изучению реальных людей, актер будет поражен всем многообразием типов в каждом расовом подразделении и еще

большей вариацией так называемых расовых признаков. Наблюдая представителей различных рас, он увидит, что одна раса тогда становится необычайно трудной. Это объясняется процессом междурасовых скрещиваний, который с ходом истории человечества все более и более прогрессирует.

Кроме того, в театре мы передаем типичное через индивидуальную характеристику образа, иначе мы получим вместо реального лица — маску. Поэтому общие расовые характеристики могут дать нам только общую ориентацию, чтобы, изучая явления действительной жизни, мы не упустили существенно важных сочетаний расовых признаков, служить же единственным исчерпывающим материалом для грима они не могут.

Например, белоруссы характеризуются как малорослые, со светлыми волосами, голубыми или серыми глазами и носом с изогнутой спинкой. Представьте теперь пьесу, действующие лица в которой все белоруссы и все они загримированы голубоглазыми, со светлыми паричками и вздернутыми носами. Разве это будет похоже на реальную действительность? Точно так же и другие характеристики. Например, англичане — «волосы рыжие, кожа розовая, лицо продолговатое, нос выступающий и прямой». Неужели все англичане — рыжие, с продолговатыми лицами и прямыми носами? — Очевидно, нет.

Если остановиться на анализе сочетаний признаков у отдельных индивидуумов, то в каждой группе найдется много различных сочетаний, в результате чего количество индивидуальных физиономий будет бесконечно разнообразным.

Все это говорит о том, что создание сценического образа, включающего определенную расовую характеристику (не свойственную от природы данному актеру), может быть только творческим, опирающимся на изучение многообразия реальной действительности, реальных типов. Только пройдя через анализ индивидуальных признаков, актер сможет найти необходимые ему формы грима, соответствующие его трактовке образа, соответствующие пластическим возможностям его физиономии и, в итоге, дающие яркое, правдивое и в то же время типичное изображение расового облика человека.

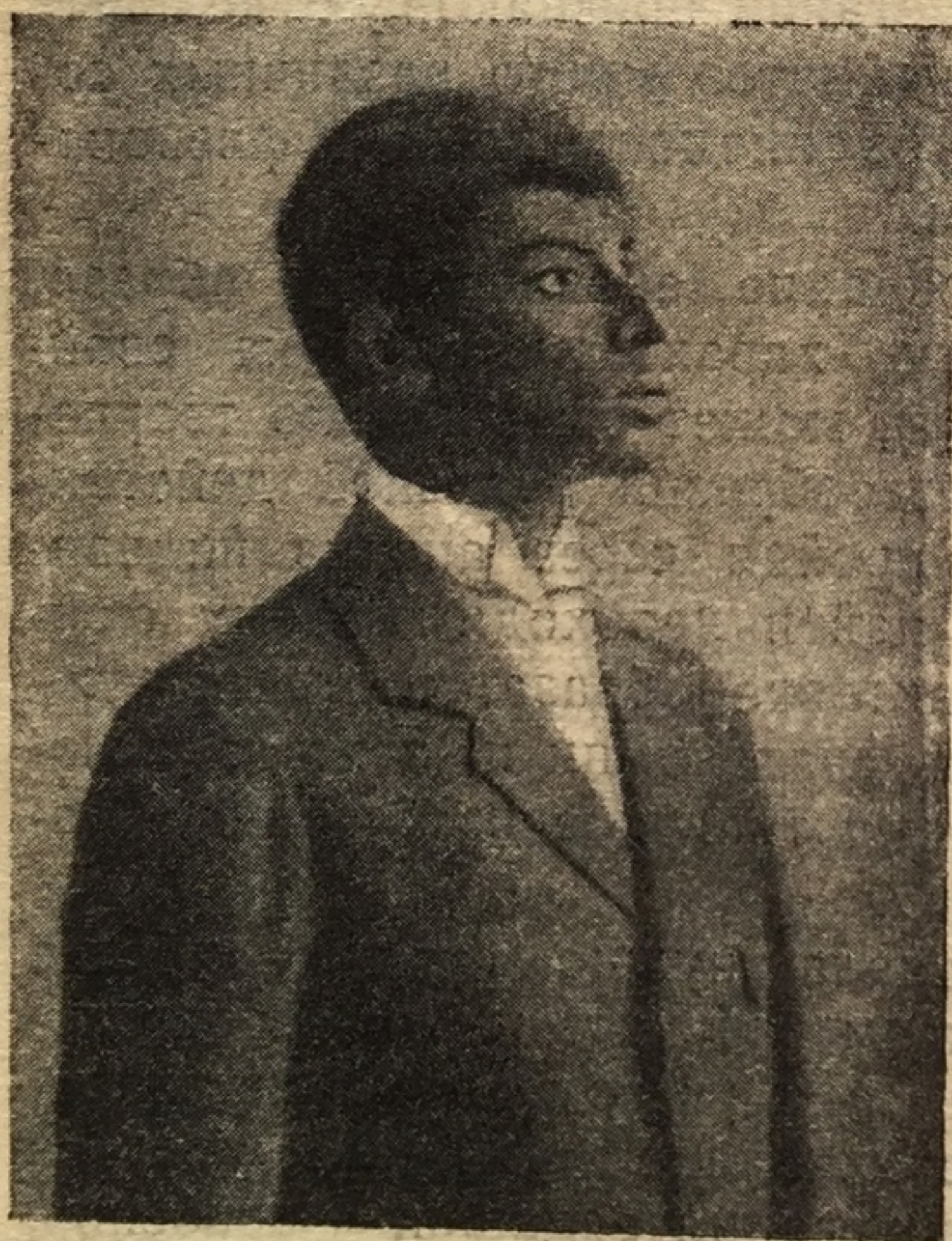
Для практических занятий сначала нужно брать наиболее ярко выраженные расовые типы, причем работать не над абстрактным типом — монгола, негра и т. п., а с учетом его биографических данных, определив возраст, социальное положение, условия жизни и труда и т. п. Такая конкретизация задания, — особенно, если она будет подкреплена материалами личных наблюдений из жизни, в крайнем случае графическими или фотоматериалами, — даст наиболее эффективное и правильное направление работе.



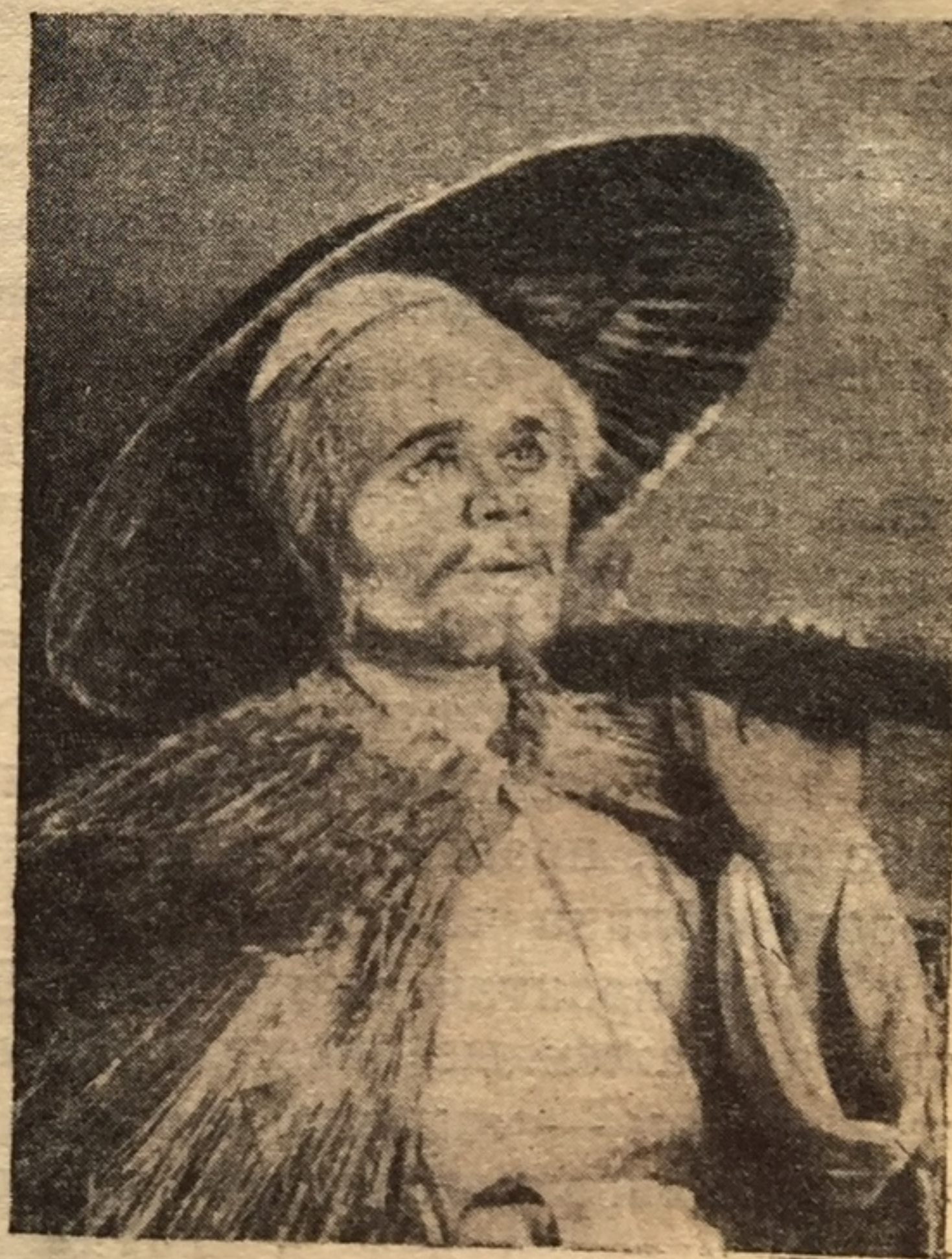
Грановская в роли Чанг-Гайтанг



Люком в роли Тай-Хоя

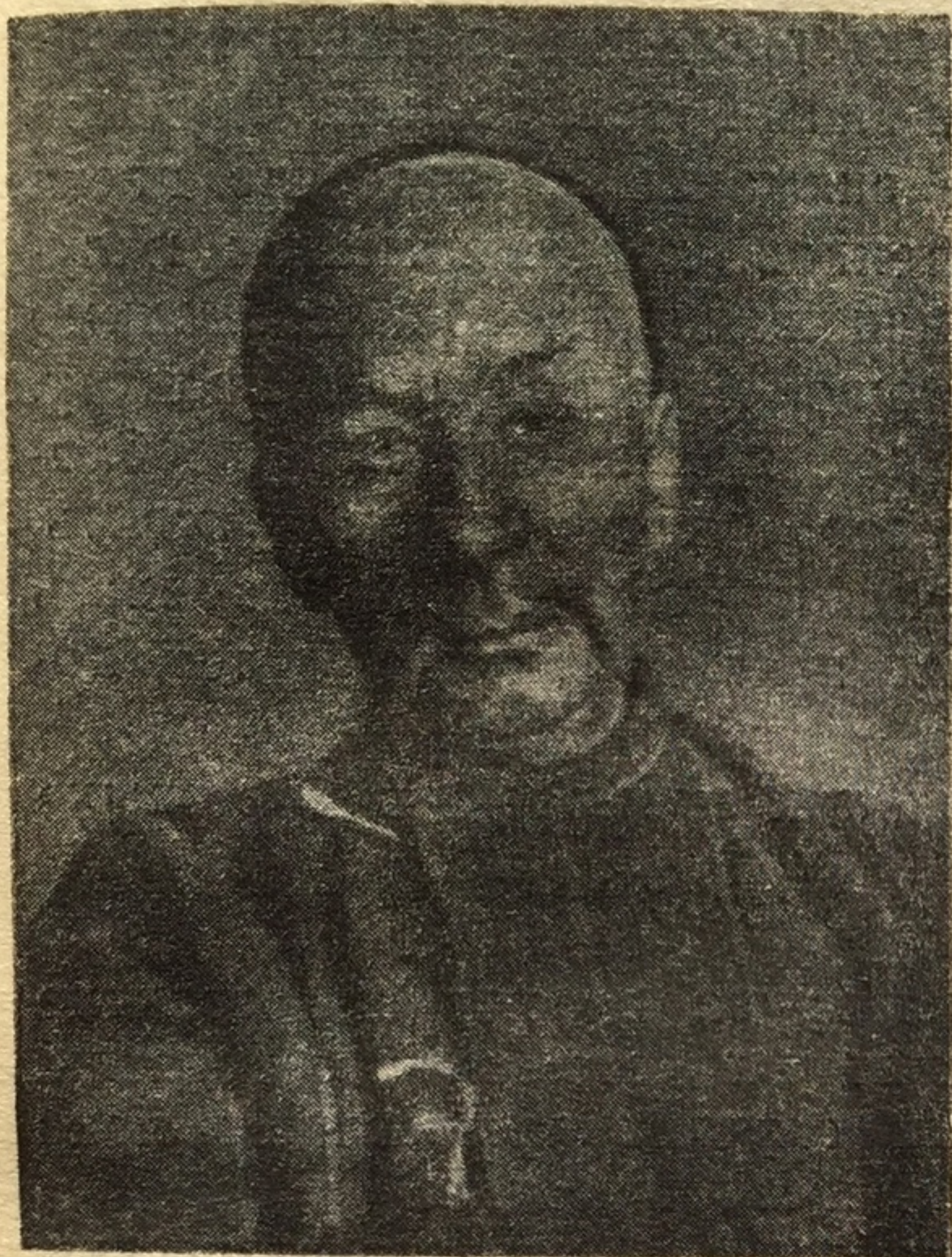


Подгорный в роли негра



Николаев в роли старого рыбака

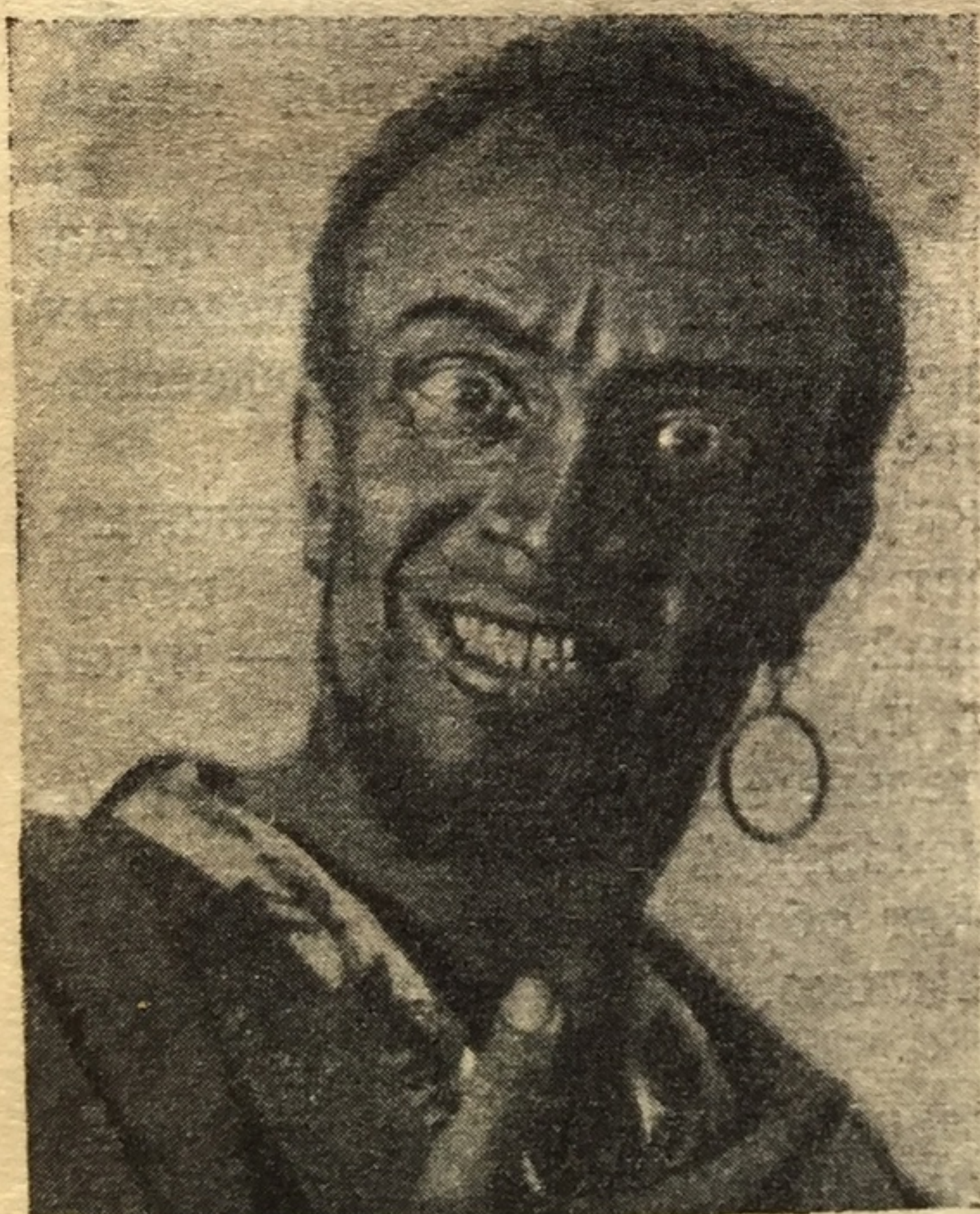
Рис. 34. Характерные, так называемые „расовые“ гримы.



Усачев в роли китайца



Серебряков в роли Кончака



Папазян в роли Отелло



Новлянский в роли Джумагалия

Рис. 34-а. Характерные, так называемые „расовые“ гримы.

В соответствии с намеченной характеристикой возникнет необходимость в использовании тех или иных технических приемов грима. Необходимо обратить особое внимание на значение цвета общего тона и на многообразие оттенков, которые можно получить путем смешивания красок. В смешивании красок необходимо все время тренироваться, чтобы хорошо изучить свою палитру. При изменении деталей лица: носа, глаз, губ, скул и т. д. необходимо внимательно изучить формы своего лица, затем уяснить, в каком направлении и насколько сильно следует их изменить и с помощью каких гримировальных приемов можно будет достигнуть необходимого эффекта.

(Несколько примеров характерных так называемых «расовых» гримов даны на рис. 34).

Профессиональные влияния

Профессия и условия труда влияют на развитие человека, накладывают на него свой отпечаток, который в некоторых случаях чрезвычайно ярко сказывается и на внешности человека.

Известно, что условия труда рабочих в капиталистических странах в корне отличаются от условий труда рабочих в Советском Союзе. Охрана труда, сокращенный рабочий день во вредных цехах, широко осуществляемая профилактика профессиональных заболеваний, сокращенный рабочий день для подростков и т. п. — все это по-иному определяет условия жизни и развития рабочих нашей страны, в отличие от условий существования рабочих в капиталистических странах. Своеобразие условий жизни отражается и на облике человека.

Существующие в определенных профессиях условия труда, высокая температура, выделения и отложения обрабатываемых веществ и т. п. создают иногда яркие, отличительные профессиональные признаки, например, изменение цвета кожи.

В одних случаях эти изменения могут быть кратковременными, когда причиной является поверхностное отложение на кожу веществ, с которыми работает данный рабочий (пекарь — мука, столяр — опилки, маляр — краски и т. п.).

В других случаях образуются длительные изменения кожи, принимающие иногда характер профессиональной болезни. Так, сильное изменение пигментации кожи может образоваться у лиц, работающих на открытом воздухе (землекопы, полевые рабочие, рыбаки, кучера, сторожа и т. п.).

«Пигментация может быть не только сплошная, но и в виде пестрых пятен, похожих на веснушки. При длительных температурных воздействиях на воздухе иногда образуется атрофия или «выветривание кожи», отчего кожа даже у молодых людей приобретает старческий вид. На лице кожа становится желтовато-

коричневого цвета, морщинистой, покрытой красными пятнами. Эластичность кожи резко уменьшается. Подкожные вены явственно выступают».¹

То же, но в более слабой степени, наблюдается у рабочих, подвергающихся воздействию высокой температуры и пара (кузнецы, стекольщики, литейщики, повара, прачки и т. д.).

Конечно, в условиях капиталистической эксплуатации при отсутствии охраны труда и профилактики эти заболевания развиты очень сильно.

«У пожилых стеклодувов на коже, под скуловыми костями наблюдается интенсивная пигментация: кожа на участке, размером больше серебряного рубля, принимает цвет от темного до красно-коричневого. У них также часто встречаются покраснение носа и щек, опаленные ресницы и волосы. Вследствие недостатка в солнечном свете и свежем воздухе нормальный кожный пигмент исчезает, и кожа становится желтоватой, с серым оттенком (горняки, туннельные рабочие)». У рабочих, имеющих дело с окисями серебра, особенно с азотнокислым серебром, кожа принимает оттенок от синеватого до темносинего, причем сильнее всего окраска выражается на носу и носогубных складках. Зубы при этом окрашиваются в темный коричневатозеленый цвет».²

Болезнь
и ее влияние
на покровы
кожи лица

Различные болезни имеют свои симптоматические признаки, с которыми в некоторых случаях приходится считаться и в гриме.

Внешне болезнь чаще всего характеризуется чрезмерной бледностью кожи, исхуданием, осунувшимися чертами лица, в других случаях — чрезмерным покраснением кожи, лихорадочным румянцем и т. п. Так, например, ярко выраженную окраску принимает кожа при болезнях печени, особенно при желтухе.

Болезни почек имеют ярко выраженный симптом — отек, появляющийся прежде всего на лице, особенно на веках, который придает лицу бледный и одутловатый вид. При цынке кожа приобретает землистый цвет. Малокровие, отравление, туберкулез вызывают характерную бледность кожи и т. п. Особенно резкие изменения организма происходят при нарушениях функций желез внутренней секреции. Так, уменьшение функции щитовидной железы вызывает кретинизм. Лицо имеет отекающий, бледный, тупой вид, вызывает характерным своим безжизненным выражением. Брови и ресницы выпадают. При увеличении функции возникает базедова болезнь, характеризующаяся появлением зоба и выпячиванием глазных

¹ М. Оппенгейм. Профессиональные болезни кожи. „Вопросы труда“, 1926.

² Там же.

яблок. Повышение функции мозгового придатка вызывает увеличение конечностей тела, особенно носа и губ. При понижении функции наблюдается особая форма ожирения.

При повышении функции надпочечника (Аддисонова болезнь) кожа, особенно на лице и руках, приобретает темный бронзовый оттенок, напоминающий кожу мулатов.

Изложенное отнюдь не является полным перечнем болезней и их признаков. Проявления их многообразны. Актер должен помнить, что, работая над созданием образа, он должен отразить в гриме те или иные особенности, если они существенны для данного образа.

7. СКУЛЬПТУРНО-ОБЪЕМНЫЕ ПРИЕМЫ ГРИМА

Живописными приемами, посредством красок, мы можем подчеркнуть или изменить формы лица актера только до известного предела, который определяется пластическими данными его лица.

Так, мы можем создать иллюзию толстого, полного лица, если формы лица актера округлы; мы можем загримировать нос вздернутым, если нос актера имеет тенденцию к этой форме; но если пластические формы лица не соответствуют тем, которые необходимо передать гримом, или формам лица актера нужно придать преувеличенный, гротесковый вид, то одних выразительных средств живописных приемов грима недостаточно. Иллюзия, создаваемая этими приемами, не имея реальной пластической базы, будет все время нарушаться при ракурсных положениях лица актера, когда отчетливо будут видны его естественные формы.

Кроме того, живописные приемы грима рассчитаны главным образом на равномерное освещение сцены, при котором лицо актера выглядит плоским и не имеет резко выраженных теней, выявляющих реальные формы лица. Только при равномерном освещении сцены искусственно нанесенные светотеневые пятна создают иллюзию реальных форм. С изменением же освещения сцены, когда свет концентрирован в одной точке и падает на лицо актера или сверху, или снизу, или сбоку, образуется резкая контрастная светотень, выявляющая реальные формы лица и тем самым разрушающая иллюзию, созданную живописными приемами.

Гротесковую преувеличенность объемных форм лица (например, «орлиный» нос) передать живописными приемами вообще невозможно.

Следовательно, необходимы такие приемы, которыми можно было бы изменить лицо актера в реальном, объемном виде и создать как бы новую пластическую основу для живописных приемов.

В гриме такими приемами являются наlepки и наклейки, которые можно назвать «скульптурно-объемными приемами грима», так как в основе их лежат те же принципы реальной объемной передачи формы, что и в скульптуре, а по технике работы многие приемы, в частности приемы наlepок, совершенно тождественны лепке. Скульптурно-объемными приемами, используя различные материалы (пластическую массу при наlepках, вату, материю, папье-маше и т. п. при наклеях), мы можем придать лицу актера самые разнообразные формы: из вздернутого носа можно сделать орлиный, худощавое лицо превратить в гротесково-толстое; мы можем приделать длинный острый подбородок, наклеить огромные уши, сделать шишку на лбу, бородавку на щеке и т. п. Словом, посредством скульптурно-объемных приемов мы можем почти беспредельно изменять лицо актера и, таким образом, придавать ему новые выразительные возможности.

Если это является положительной стороной скульптурно-объемных приемов, чрезвычайно расширяющей возможности грима, то, с другой стороны, мы имеем отрицательные свойства, которые выражаются в том, что при злоупотреблении этими приемами, особенно приемами наклейки, становится невидимой мимика лица, и грим принимает маскообразную форму.

По особенностям использования в гриме, по технике работы и применяемым материалам скульптурно-объемные приемы можно разбить на три группы: 1) приемы наlepки, 2) приемы наклейки и 3) приемы использования аппликации и фактуры в гриме.

НАЛЕПКИ

Наlepка — это способ реального трехмерного изменения отдельных частей лица с помощью специальной пластической массы (мастика, или гумоз), которая наlepляется и формируется непосредственно на лице актера.

Наlepки используются в гриме в тех случаях, когда необходимо произвести лишь незначительные изменения формы лица, причем таких его частей, которые не очень подвижны и не имеют резких изменений при мимике. В связи с этим область наlepок ограничена передачей, главным образом, различной формы носов и мелких деталей (бородавок, шишек), реже наlepки используются для изменения формы подбородка, иногда — уха.

Это ограничение возможностей наклепок зависит от свойств используемого материала — гумоза. Гумоз в больших количествах слишком тяжел. Налепленный на подвижные части лица гумоз при мимике деформируется и теряет приданную форму, причем постепенно отлепляется от кожи и может совершенно отвалиться.

Гумоз, используемый для наклепок, представляет собой пластическую массу, изготовленную из общего тона, воска и канифоли (примерно, на 100 ч. общего тона — 10 ч. канифоли и 20 — 25 ч. воска).

Гумоз должен обладать следующими качествами: более или менее легко мяться в пальцах, но не быть настолько мягким, чтобы деформировалась вылепленная форма. В размятом виде гумоз должен быть липким, чтобы он мог крепко держаться на коже. И, наконец, окраска его желательна в светлые цвета, соответствующие общему тону.

В тех случаях, когда гумоз очень жесткий и твердый, нужно его перетопить, добавив немного краски. Если гумоз слишком мягкий, необходимо добавить воска, для усиления же его липкости — канифоль.

**Техника
налепки
носа**

Определив на глаз необходимое количество гумоза, следует его тщательно размять пальцами, чтобы он стал мягким и липким, придать ему примерно ту форму, которую требует задание, и потом прилепить к носу. Можно также размятый гумоз сразу перенести на нос и затем уже вылеплять нужную форму. Прежде чем переносить гумоз на лицо, необходимо совершенно обезжирить кожу (обычно наклепки делаются до накладывания вазелина и общего тона, так как к жирной коже гумоз не будет прилипать). Лепя форму, необходимо следить за тем, чтобы гумоз плотно пристал к коже, чтобы края были тонкими и незаметно сливались с поверхностью кожи. В то же время гумоз не должен широко размазываться по лицу, он должен занимать лишь необходимое для данной формы место. Лишний гумоз с края должен тщательно сниматься пальцем, полотенцем или лопаточкой, которую можно вырезать из ручки кисточки.

При работе над формой ноздрей, необходимо следить, чтобы гумоз не захватывал носогубных складок, так как это будет стеснять их мимическую работу, а кроме того, на этом месте гумоз будет плохо держаться. То же необходимо учитывать при лепке переносья, где гумоз не должен захватывать межбровное пространство.

Когда наlepке придана форма, необходимая по данному заданию, наlepка маскируется: на нее накладывается общий тон и, в дальнейшем, соответствующий грим. Общий тон на наlepку

следует накладывать более густо, чем на лицо, но так, чтобы цвет тона на налестке и на коже лица совпадал. В загримированном виде налестка не должна быть заметной, как искусственно приделанная форма, а должна казаться совершенно естественной формой носа актера.

Вся работа по лепке должна выполняться быстро и уверенно, чтобы размятый гумоз не затвердел и не потерял своей липкости, в противном случае удовлетворительно сделать налестку будет очень затруднительно.

Разгримирование

При разгримировании налестку следует снимать постепенно, отлепляя ее с одного края так, чтобы снять сразу весь гумоз.

Если гумоз очень мягкий, налестку можно снять ниткой или согнутой по форме носа шпилькой.

Снятый гумоз может быть использован вновь до тех пор, пока не потеряет своих липких свойств или не станет слишком темным и грязным от красок. Очень темный по цвету гумоз трудно маскировать, так как он будет замечен. Плохо прилипающий гумоз можно прилепить, наклеив предварительно на нос лаком тонкий слой ваты, т. е. сделав поверхность кожи сильно шероховатой.

Практические задания

Для практической работы выберите эскиз грима, на котором форма носа не соответствовала бы форме вашего.

Сделайте налестку согласно заданию. Замаскируйте ее, накладывая общий тон, после чего выполните грим, используя имеющиеся навыки живописных приемов грима.

Налестка гримируется так же, как и любая часть лица. Практическое выполнение задания — см. табл. XXII.

НАКЛЕЙКИ

Наклейки отличаются от налесток тем, что лицо актера изменяется посредством наклеивания заранее приготовленных специальных объемных деталей из различных материалов (вата, материя, папье-маше и т. п.).

Необходимо различать два момента в работе с наклейками: первый — изготовление наклейки, второй — выполнение грима с уже готовыми наклейками. Последнее особых трудностей не представляет, тогда как техника изготовления наклеек хотя и не сложна, но требует некоторого навыка, тем более, что только чисто сделанную наклейку удастся хорошо замаскировать и загримировать.

По технике изготовления наклейки можно разделить на две группы. К первой мы отнесем наклейки, изготавливаемые из ваты, пропитанной лаком, причем наклейка делается непосредственно на лице актера; ко второй — наклейки из различных материалов, которые только в готовом виде наклеиваются на лицо актера, изготавливаются же они на болванке или на специальной форме.

Изготовление наклеек из ваты

Начнем с рассмотрения основных приемов изготовления наклеек из ваты. Простейший вид наклейки представляет кусок ваты, которому придана, при помощи проклейки сверху лаком, определенная форма. В качестве упражнения сделаем наклейку большого вздернутого носа из ваты (см. табл. XXIII).

Возьмем кусок ваты. Так как при проклейке вата сильно садится, объем ее в сухом виде будет несколько больше, чем в законченной наклейке. Вату предварительно примерим на носу и придадим ей пальцами необходимую форму. После этого намажем лаком кожу на том месте, где должна быть наклейка, и приклеим вату. Теперь, работая кистью, пропитаем лаком всю поверхность ваты и придадим требуемую форму наклейке. Проклейку формы следует начинать с края наклейки, обращая внимание на то, чтобы края плотно пристали к коже и были тонкими. Когда края наклеены, проклеивают всю остальную поверхность ваты, при этом лак на кисть нужно брать в достаточном количестве, так как иначе вата будет прилипать к сухой кисти и проклеить форму не удастся. Когда форма проклеена лаком, следует намочить в воде кусочек ваты или тряпочки, действуя ею, как губкой, смочить проклеенную поверхность и, слегка нажимая в нужных местах, придать окончательную форму наклейке.

От соприкосновения воды со спиртовым сандарачным лаком происходит выделение сандарачной смолы, так как в воде сандарак нерастворим. В результате на поверхности ваты образуется тонкая пленка, которая и придает наклейке определенную форму и по которой — с некоторой осторожностью, чтобы не прорвать, — можно накладывать краски.

Сделанная таким образом наклейка будет непрочна. Выклеить сразу из одного куска ваты сложную форму довольно трудно. Поэтому указанным приемом изготовления наклейки пользуются сравнительно редко, — чаще применяется следующий, несколько усложненный вариант этого приема.

Поставим своей задачей сделать наклейку носа, более сложного по форме: например, острого — орлиного, с четко обрисованными ноздрями. Такую форму носа нам не удастся выклеить сразу из одного куска ваты, а придется ее клеить постепенно

из отдельных кусочков ваты, как бы наслаивая их один на другой. Приклеив первый слой ваты, пропитав ее лаком и закрепив его форму, мы смачиваем этот слой водой, к нему приклеиваем новый слой ваты, опять проклеим ее лаком и смочим водой, снова приклеим слой ваты, и так слой за слоем — до тех пор, пока не получим наклейку необходимой нам величины и формы. Сделанная таким способом наклейка, после того как лак затвердеет, будет очень прочной. Наклеивая вату постепенно, слоями, можно придать наклейке более точную и сложную форму.

Такая наклейка получается твердой и жесткой, отчего этот способ не может быть использован для изготовления так называемых толщинок щек и подбородка. В этих случаях наклейки должны быть возможно мягче и эластичнее, чтобы не очень стеснять движения лица. Для этого применяется другой способ, при котором вата не пропитывается лаком, а заключается между двумя слоями марли, причем лаком иногда проклеивается только верхний слой марли, по которому накладывается краска.

Изготовление наклейки толстых щек

Попробуем практически сделать подобного рода наклейки толстых щек (см. табл. XXIV). Вырежем из марли кружок, который явится основанием наклейки. Приклеим этот кружок марли к щеке в нескольких точках лаком. Приклеим также к марле необходимое количество ваты, предварительно придав ей необходимую форму по щеке. Вырежем второй кусок марли, который покрывал бы всю вату и был бы на полсантиметра шире. Этой каймой верхняя марлевая крышка приклеивается плотно к лицу, после чего вся остальная поверхность ее покрывается лаком, смачивается водой и в дальнейшем гримируется.

Если желательно, чтобы наклейка была более мягкой и эластичной, — верхний слой марли лаком не проклеивается; еще лучше и тоньше получится наклейка, если верхний слой марли заменить шифоном или тонким газом. При таком способе изготовления наклеек они получаются достаточно прочными (так как вата заключена между двумя слоями марли) и в то же время достаточно мягкими (так как даже при проклейке верхнего слоя лаком проклеивается только незначительная часть ваты, прилегающая к верхнему слою марли). Подобным же образом изготавливаются наклейки подбородка.

Иногда подбородок и щеки клеятся вместе; тогда марля вырезается примерно так, как показано на табл. XXV; нижний слой — по размерам наклейки (плотно прилегает к лицу), верхний — несколько больше, соответственно количеству ваты, которую он должен покрыть. Приклеивается к лицу только верхний край

толщинки; нижний обычно маскируется воротником костюма, иногда этому способствуют клапаны парика с толщинкой, передающей толстую шею.

Вместо марли при больших толщинках для верхнего слоя часто используется трикотаж.

При выполнении грима с наклейками наибольшее количество времени уходит на их изготовление, поэтому желательно готовить наклейки заранее. Таким образом, первоначальное выполнение сложного грима с большим количеством наклеек разбивается на два приема:

- 1) заготовку наклеек и
- 2) самый процесс гримирования.

Итак, сначала клеят только наклейки. Когда они несколько затвердеют, их осторожно снимают, подчищают края, форму и т. д.

В результате к моменту гримирования наклейка уже готова, так что в следующий раз весь грим уже довольно быстро может быть выполнен.

Иногда вся работа по изготовлению наклейки ведется на болванке. Такой идеальной болванкой может служить маска, снятая с лица актера, но можно использовать и любую маску или голову, имеющую приблизительно средние нормальные пропорции и размеры.

Рассмотренные нами типы наклеек из ваты, как правило, не изготавливаются на болванке, наоборот, при изготовлении наклеек из материи, папье-маше, резины и т. п. болванка или соответствующая наклейке форма совершенно необходима.

Изготовление наклеек из материи

Наклейки из материи могут с успехом заменить тяжелые и довольно неуклюжие, жесткого типа ваточные наклейки, так как они легки, хорошо маскируются и техника их изготовления довольно проста.

При изготовлении носа из материи прежде всего необходимо сделать форму требуемого по заданию носа. Для этого, так же как при наlepках носа, нужно посредством пластилина или воска вылепить нос на маске. Когда форма вылеплена, на нее натягивают кусочек тонкой материи, лучше всего маркизета или шифона. Размеры первого слоя материи должны быть несколько меньше, чем наклейка. Снизу, у ноздрей, материя образует одну или две складки, которые нужно заложить так, чтобы они не были заметны. Для этого материю в складках срезают, а сами складки закладывают там, где будут в дальнейшем вырезаны отверстия для ноздрей. Когда выкройка сделана и материя ровно распределена по форме, ее смазывают крахмальным клейстером

Скульптура
(мож
еще
слои
вают
остор
актер
можн
шива
к ли
матер
Та
кую
клейс
та ил
В
сов.
пригот
своего
гриме.
вая ф
влияет
по вел
легают
налива
опустив
в гипс
10—15
избежа
вается
тельно
и т. п.);
изнутри
и плотно
натягива
лученной
как бол
слоями
зовать и
лодий.
Готов
пленку из
целлоново
плохо при
вала как
несколько
производи

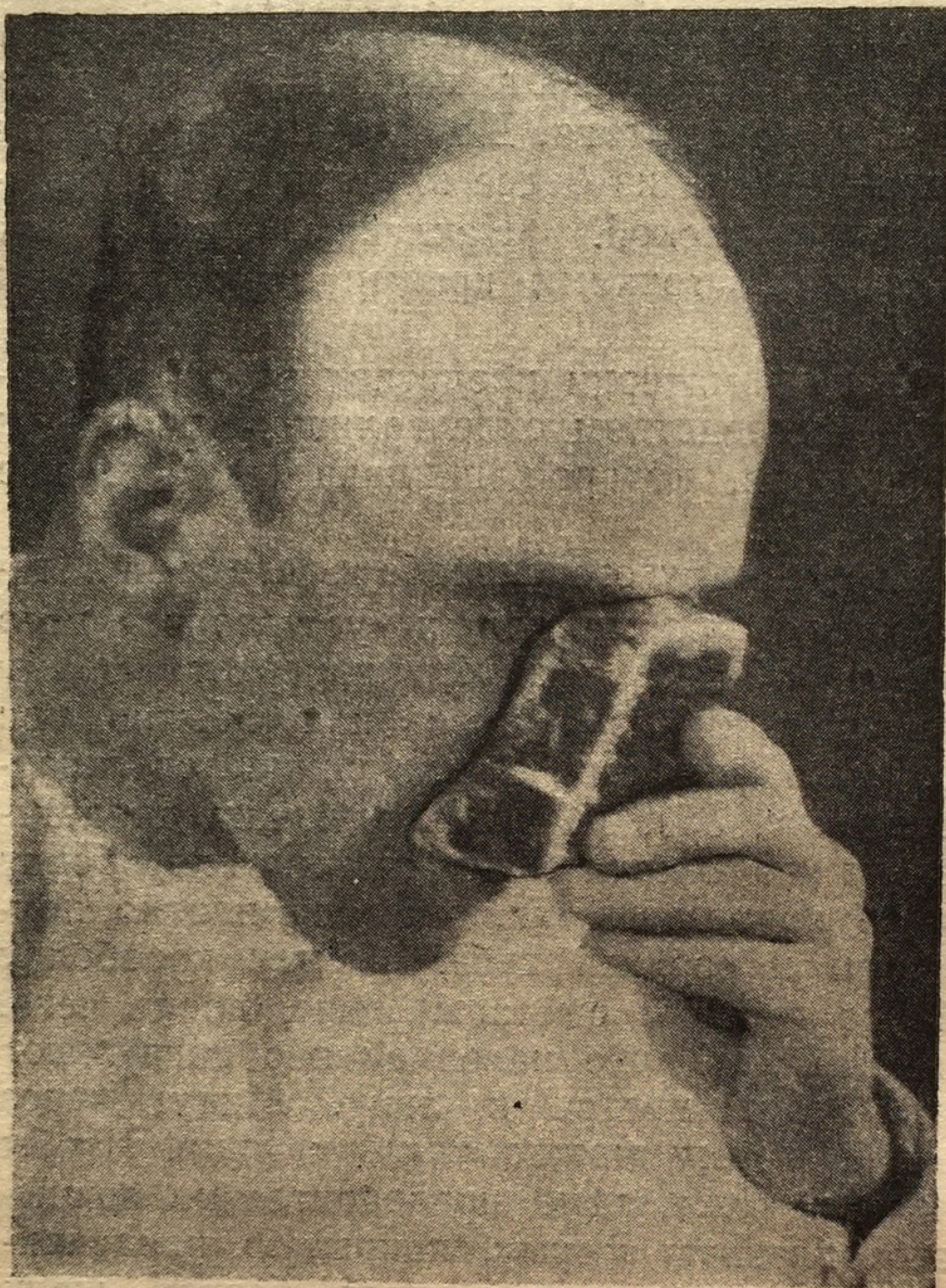
(можно использовать клей-пасту для фото), натягивают поверх еще слой материи, оставляя края ее довольно широкими. Верхний слой материи приклеивают к нижнему и еще раз сверху проклеивают клейстером. Когда клейстер высохнет, полученную наклейку осторожно снимают с формы, подрезают края по форме носа актера, закрашивают — и наклейка готова. Для большей прочности можно нижний слой материи делать из более плотной ткани, окрашивая ее жидкой масляной краской. Наклейку приклеивают к лицу лаком, и она держится тонкими краями верхнего слоя материи.

Таким образом, наклейка из материи представляет собой тонкую пластинку, полученную посредством склеивания крахмальным клейстером двух слоев материи, которой придана на болванке та или иная форма.

В литературе имеется описание другого способа изготовления носов. Согласно этим указаниям, форма для искусственного носа готовится следующим образом: актер измеряет форму своего носа посредством накладки из гумоза, как обычно при гриме. После этого с помощью формовой ложки снимается гипсовая форма с носа актера (рис. 35). Формовая ложка представляет собой изготовленную из жести или картона коробочку по величине носа. Края ее подрезаны так, что они плотно прилегают к переносью, щекам и верхней губе. В эту коробочку наливается разведенный (до густоты сметаны) гипс, после чего, опустив голову книзу, измененный уже наложением нос погружают в гипс, и форма плотно прижимается к лицу. Минут через 10—15 гипс затвердевает, и форму можно снять с лица. Чтобы избежать прилипания гипса к коже, лицо предварительно покрывается вазелином. В изготовленную форму, покрытую предварительно жиром, кладут слой тонкой материи (газ, батист, шелк и т. п.); чтобы материя ровно распределилась в форме, ее следует изнутри смазать жидким гуммиарабиком или рыбьим клеем и плотно прижать. Легче и лучше, однако, делать наклейку, натягивая материю на форму. Для этого следует отлить в полученной форме нос из гипса, и уже эту модель использовать как болванку. Когда клей высохнет, материю покрывают тремя слоями целлонового лака. Вместо целлонового лака можно использовать и другие составы, очень хорошо, например, клеит коллодий.

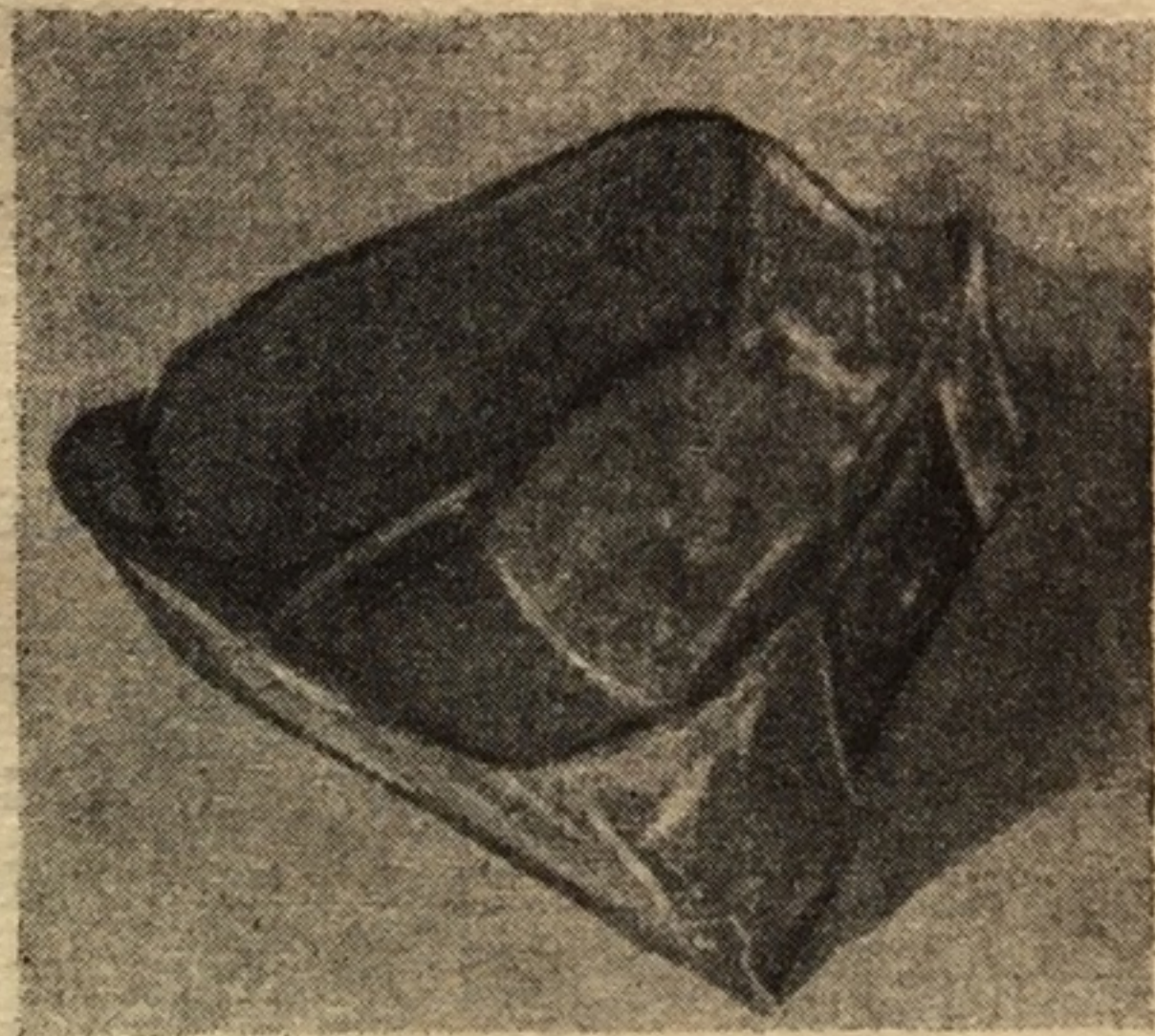
Готовый искусственный нос представляет собой как бы тонкую пленку из целлона. Он очень тонок, легкий и прозрачен. Окраска целлонового носа несколько затруднительна, так как краска плохо пристает к его гладкой поверхности. Чтобы краска приставала как следует, необходимо поверхность наклейки сделать несколько шероховатой посредством наждачной бумаги и окраску производить сухими красками, растирая их с целлоновым лаком.

После такой окраски поверхность носа можно подкрашивать по мере надобности и гримом.

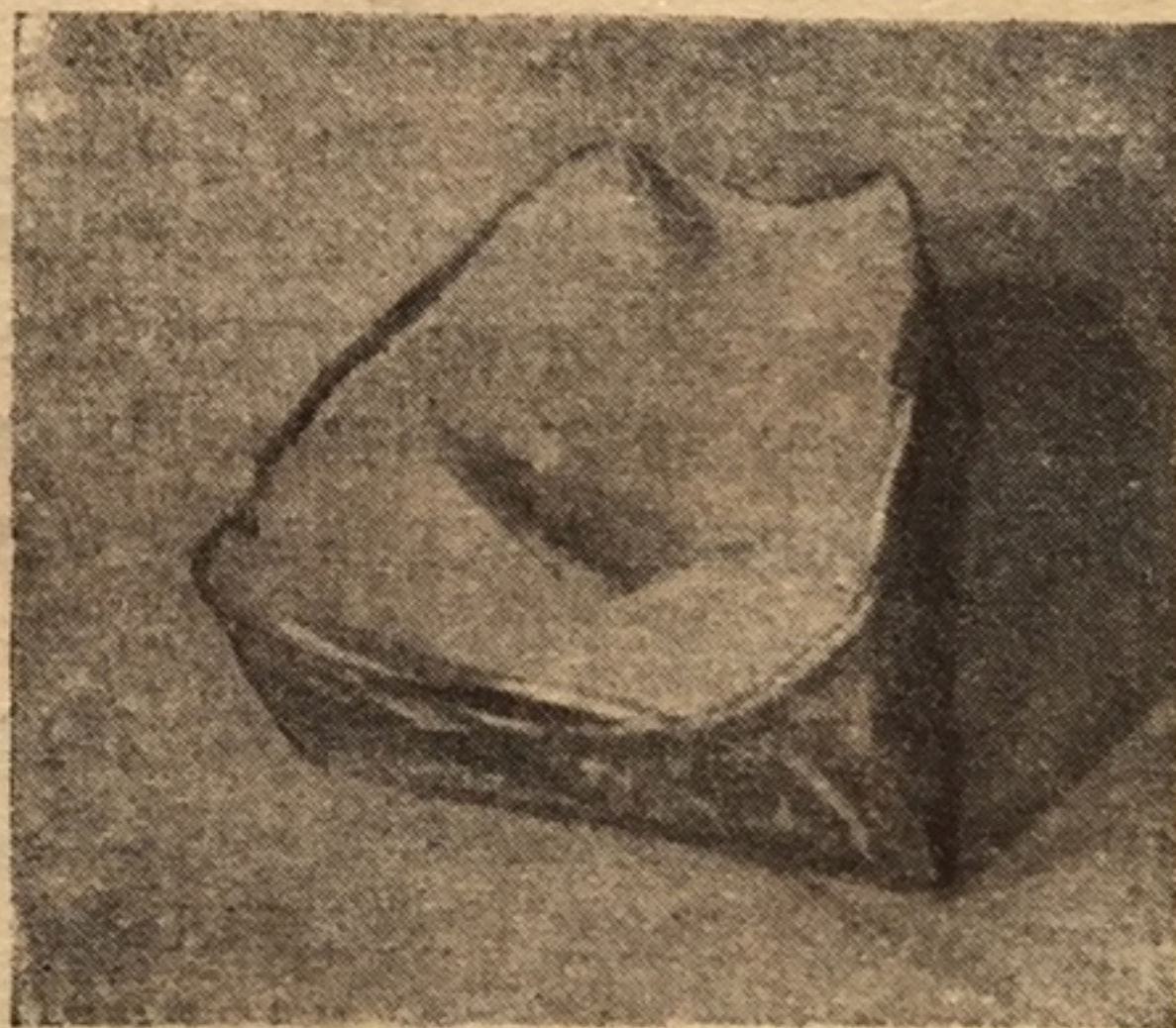


Снимание формы

Наклейки из папье-маше изготавливаются подобным же образом. Готовая форма оклеивается несколькими слоями оберточной или газетной бумаги. Бумага наклеивается кусочками, — величина их зависит от размера формы. Первый слой бумаги мочат в воде и, отжав ее, распределяют по форме, прижимая пальцами, чтобы получить нужный рельеф. Второй слой и последующие наклеиваются клеем. Чтобы такую наклейку можно было приклеить к лицу, верхний слой ее следует делать из тонкой материи или подклеивать кромку

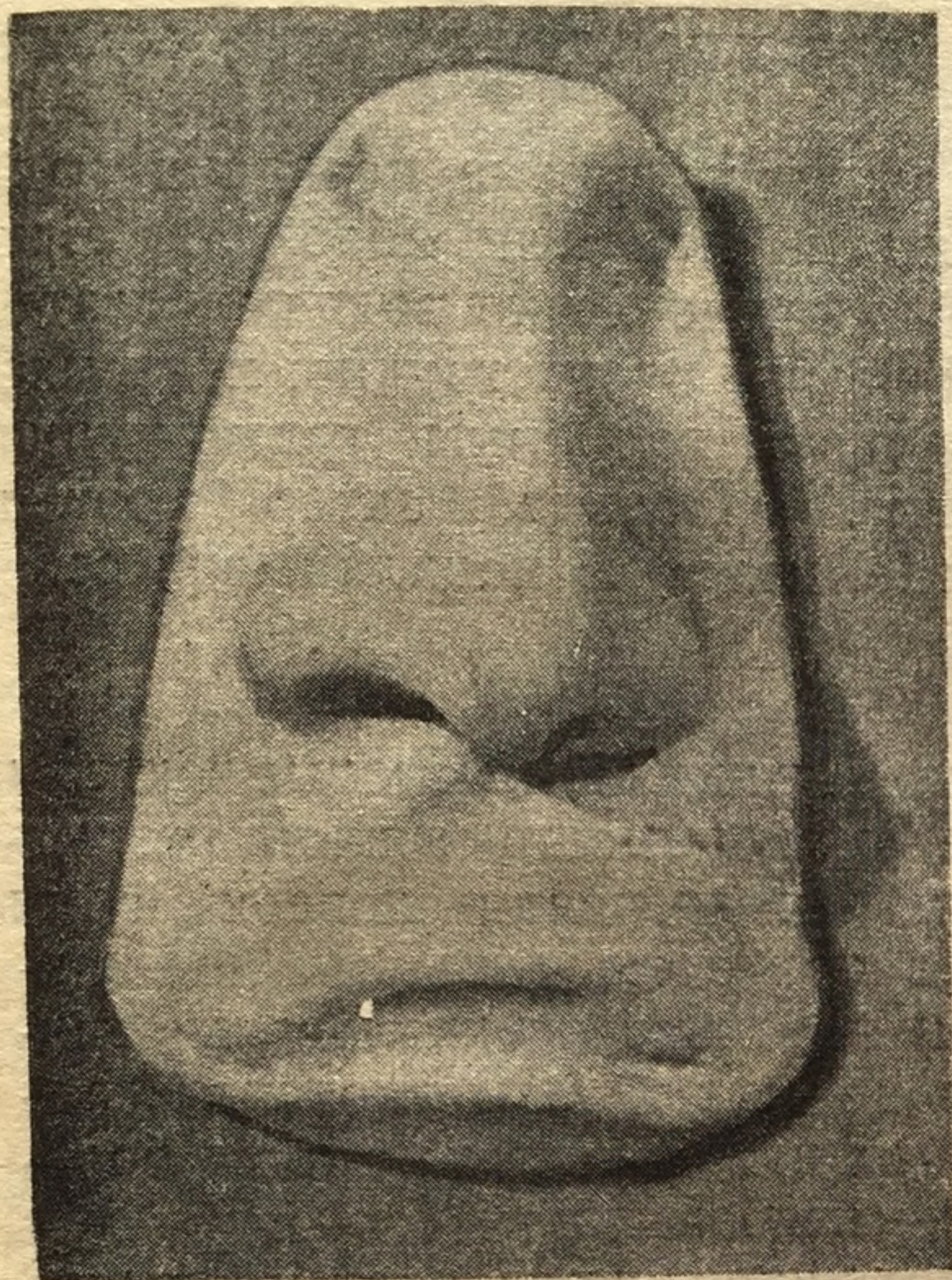


Формовая ложка

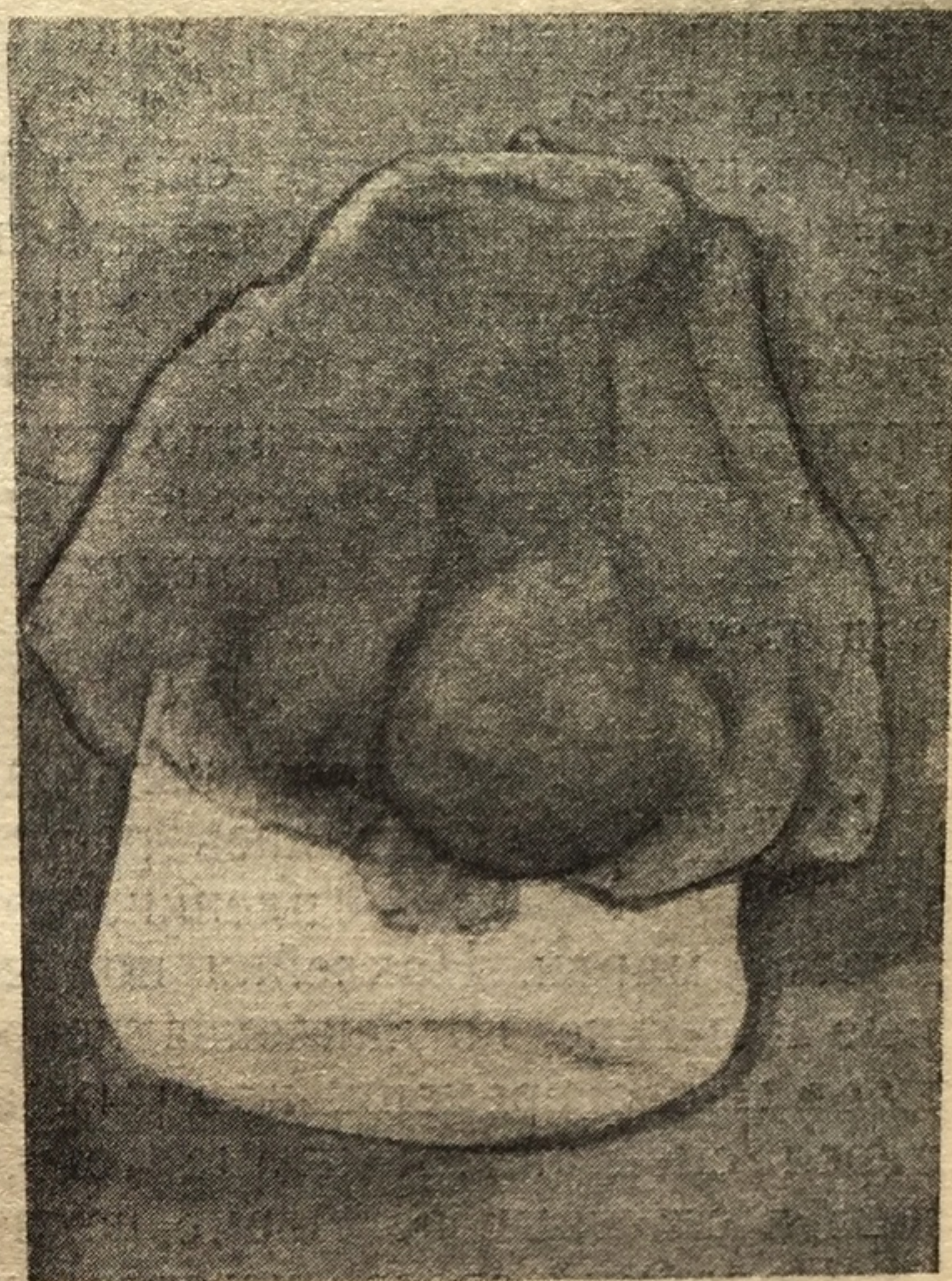


Снятая форма носа

Рис. 35. Снимание формы носа.



Отлитая из гипса модель носа актера



Готовая наклейка

Рис. 35-а. Снятие формы носа.

из газа, за которую можно будет наклейку приклеить лаком к лицу. Наклейки из папье-маше изготавливаются обычно очень больших маскообразных размеров и прикрепляются они к лицу либо резинкой, либо иным способом.

Прочие способы изготовления наклеек

Вышеуказанные способы изготовления наклеек обладают, однако, различными недостатками, которые ограничивают применение их только для эпизодической роли в спектакле.

Было немало положено труда и инициативы для улучшения качества наклеек. Наиболее интересная и трудная проблема — это изготовление толщинок для щек. Существует, например, способ изготовления наклеек для щек из волоса. Для этого используется светлый шерстяной крепе, который приклеивается лаком, подстригается сверху ножницами по требуемой форме и маскируется пудрой и сухими румянами.

Этот способ наклеивания щек, усовершенствованный Я. И. Гремиславским, был применен им в ряде гримов МХАТ (например, Станиславский — Фамусов и др.). По способу Я. И. Гремиславского крепе не наклеивается непосредственно на лицо, а предварительно густо тамбуруется на газе (как борода). Подобные

наклейки очень легки, эластичны и менее других скрадывают мимику лица.

Следует упомянуть еще и о старинном приеме передачи толстых щек — подкладыванием под щеки «полушки яблока». При таком изменении «изнутри» их можно очень легко загримировать. Понятно, играть с такой толщинкой во рту очень трудно, хотя мне приходилось видеть исполнение роли с подобным гримом при очень большой словесной нагрузке. Правда, актер провел несколько репетиций, привыкая к вате, которую подкладывал себе под щеки.

Толщинки из резины Задачу изготовления толщинок некоторые актеры пытались разрешить при помощи тонкой резиновой пленки, которую наклеивали поверх ваты вместо марли. Наклейки получаются при этом довольно подвижные и легкие, но наклеивание резины довольно кропотливо и отнимает много времени, которым актер не всегда может располагать перед спектаклем; кроме того, изготовить таким способом большие и сложные по форме наклейки — невозможно.

Подобный способ изготовления толщинок навел меня на мысль использовать резину, но применяя совершенно иные принципы работы.

Среди технологических процессов изготовления резиновых изделий существует так называемый «макательный» способ с последующей холодной вулканизацией при помощи хлористой серы. При помощи этого технологического процесса мне после ряда экспериментальных работ удалось сделать очень своеобразные по материалу и по своим качествам толщинки. Они отличаются легкостью и эластичностью, легко гримируются и приклеиваются, т. е. обладают многими преимуществами по сравнению с наклейками, изготавливаемыми ранее указанными способами. К сожалению, однако, процесс довольно сложен и кропотлив.

Для работы необходимы следующие материалы и принадлежности:

- 1) гипсовая маска, снятая с лица актера, или требуемая гипсовая деталь лица (нос, щеки, подбородок),
- 2) натуральный каучук и бензин для изготовления резинового клея,
- 3) хлористая сера (2-процентный раствор в бензине) для вулканизации резины,
- 4) гигроскопическая вата,
- 5) шифон или другая (желательно тонкая, но прочная) материя для основания наклейки,
- 6) несколько кистей разных размеров (от № 3 до № 10),
- 7) вытяжной шкаф или, в крайнем случае, очень хорошо и быстро проветриваемое помещение, так как испарения бензина и хлористой серы очень вредны для здоровья.

Идеальной формой для изготовления наклеек является маска, снятая с лица актера, но, так как само изготовление маски сравнительно сложно, можно ограничиться формами необходимых деталей лица. Практика показывает, что не всегда обязательна индивидуальная съемка формы и что при схожих размерах лица или деталей можно делать наклейки для разных актеров на одной и той же форме. Таким образом, очевидно, можно заготовить определенные стандартные формы — болванки.

Изготовление формы подбородка аналогично приведенному выше изготовлению формы носа. Что же касается щек, то форму их можно снять следующим образом: сложите полотенце вдвое, приготовив гипс, разлейте его по полотенцу и распределите равномерным слоем достаточной ширины, потом полотенце с гипсом приложите к лицу, как компресс, и подержите несколько минут, пока гипс не затвердеет.

При снятии маски со всего лица кожу предварительно смазывают вазелином, а волосы по линии лба и у висков, а также брови и ресницы, хорошо промазывают помадой. На веки, чтобы прикрыть ресницы, можно положить еще тонко растрепанные и промазанные помадой кусочки ваты. Чтобы не залить глубоко гипс в отверстие ушей, их следует закрыть ваткой. Для дыхания в ноздри вставляют резиновые или стеклянные трубки. Следует обратить особое внимание на установку трубок и на то, чтобы они соответствовали размеру ноздрей.

Установив голову в лежащем положении, затылочную часть и волосы закутывают полотенцем и при помощи свернутого длинными полюсами лигнина устанавливают границы маски. Затем приступают к заливке лица гипсом.

Заливку гипсом начинают с края лица, заливая нос в последний момент. Гипс замешивают на теплой воде, во избежание неприятных ощущений от холодной воды. Затвердевшую форму снимают с лица, приподнимая раковину с затылка наперед.

Когда форма окончательно затвердеет и просохнет, ее смазывают жиром и заливают гипсом для получения маски или необходимой детали лица.

Резиновый клей готовится из лучших сортов натурального каучука, например «смокед-шитс». Небольшое количество мелко нарезанного каучука (15—20 г) заливают сначала 50—75 куб. см бензина, затем, по мере набухания и медленного растворения каучука (1—2 суток; для ускорения раствор помещивают), подливают бензин до получения консистенции довольно густого клея. Для работы требуется клей двух сортов — густой и очень жидкий. Можно приготовить один только густой раствор, а затем часть его по мере надобности разбавить бензином.



Рис. 36. Маски из ваты, обработанной резиновым составом.

Медведь — арт. Нарский

Раствор хлористой серы, употребляемый для вулканизации резины, должен быть не выше 2—4-процентного. Хлористая сера представляет собой красновато-бурую жидкость с очень сильным и неприятным запахом. Хранить ее нужно в бутылке с хорошо притертой стеклянной пробкой, так как пробку обыкновенную или резиновую хлористая сера разъедает.

Процесс изготовления наклеек следующий.

Выкраивается основа для наклейки из шифона или другой тонкой материи. Выкройка делается значительно шире будущей наклейки, так как кромку удобнее обрезать, пригоняя наклейку к лицу актера. Вырезанная материя натягивается на чистую гипсовую форму и проклеивается сверху гу-

стым резиновым клеем. На подкладку сразу же после проклейки приклеивается необходимое количество гигроскопической ваты. Вату необходимо накладывать ровным слоем, предварительно формируя ее пальцами. Приклеенная вата сверху проклеивается очень жидким раствором резинового клея. Работа производится кистью так же, как при проклеивании сандарачным лаком. Когда наклейке придана желаемая форма, необходимо, чтобы она просохла, и бензин испарился.

По высыхании на наклейку наносится несколько слоев густого резинового клея, причем каждый последующий слой наносится после того, как бензин из предыдущего слоя испарится.

От толщины на-слаиваемой резиновой пленки зависит прочность наклейки, однако пропитывать вату очень большим количеством клея не стоит, так как от этого наклейка делается более грубой, достаточно проклеить вату 5—6 раз.

Когда последний слой резинового клея высохнет, наклейку вулканизируют. Для этого ее либо погружают (не снимая с формы) на несколько секунд в раствор хлористой серы, либо опрыскивают раствором хлористой серы посредством пульверизатора. После вулканизации, когда бензин полностью испарится, наклейку можно окрашивать. Окрашивание лучше всего производить гримировальными красками, разведенными жидким резиновым клеем. В этом случае окраску удастся сделать почти тождественной с цветом загримированного лица, и, кроме того, краска, высыхая, совершенно не пачкает.

Готовая наклейка стягивается с формы, причем можно не бояться выворачивать ее, как перчатку, так как она достаточно эластична и свою форму сразу восстанавливает.

Необходимо учесть одно не совсем приятное обстоятельство — свежееизготовленная наклейка сильно пахнет хлористой серой, и ее нельзя сразу использовать для грима, необходимо два-три дня, чтобы запах хлористой серы выветрился.

Готовую наклейку подгоняют по лицу актера, подрезая лишние края шифона, и наклеивают сандарачным лаком так же, как и другие разновидности наклеек.



Рис. 36-а. Маски из ваты, обработанной резиновым составом.

Кот — арт. Хряков

По предложенному мною способу в сезоне 1939 г. были впервые сделаны наклейки в Ленинградском ТЮЗе для спектакля «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной»,¹ где были выполнены маски зверей (см. рис. 36). Любопытно отметить, что усы у кога удалось прямо натамбуровать на наклейке, так как оказалось, что верхний слой резины довольно прочен² и способен выдержать тамбуровку.

В Новом ТЮЗе резиновые наклейки были применены для спектакля «Снежная королева», где, кроме масочных гримов птиц (вороны), были сделаны реалистические наклейки — толщинки (подбородок и щеки) для бабушки (арт. Н. А. Титова) и маска-апликация для сказочника (арт. П. П. Кадочников), превращающегося в разбойника.

Примеры реалистических гримов с использованием резиновых наклеек даны на рис. 37, где показаны нос и подбородок, и на табл. XXVII и XXVIII, на которых показан постепенный процесс всего грима.

Ознакомившись с техникой выполнения наклеек, попробуйте выполнить грим, который для своего осуществления требует применения различного рода наклеек. Подберите соответствующий эскиз грима, приготовьте необходимые наклейки.

Гримиrowание с наклейками

Процесс выполнения такого грима начинается с того, что тщательно подогнанные наклейки приклеиваются лаком к лицу; когда наклейки еще новые и не выкрашены, то окраска их в нужный тон делается жидкой растопленной краской с помощью кисти. Необходимо при этом следить, чтобы слой краски был равномерным и нетолстым. Наклейки — носы, сделанные из проклеенной лаком ваты, очень хорошо окрашивать общим тоном, смешанным с лаком. Для окраски различных наклеек очень хорошо пользоваться также общим тоном, разведенным бензином. Когда наклейки замаскированы, грим выполняется как обычно, следует только иметь в виду, что на наклейках грим необходимо накладывать сразу, чисто и точно, без лишних поправок.

В тех случаях, когда наклейки уже закрашены и грим повторяется несколько раз, окраска наклейки только слегка подправляется в нужных местах, и вся работа заключается в маскировании края наклеек. Снимать наклейки при разгримировании следует осторожно, начиная отлеплять их с края, чтобы не помять их

¹ Постановка нар. арт. Брянцева, режиссер Г. Каганов.

² Первые опытные маски выдержали около 30 спектаклей, не считая репетиций.

формы. После того как наклейка снята, необходимо пальцами расправить помятые места формы и очистить края от лака. Особенно необходимо следить за тем, чтобы края наклеек были тонкими, — только тогда удастся их в дальнейшем чисто приклеить и хорошо замаскировать. Если края наклейки толсты, они маскируются приклеиванием кусочков ваты.

Лак с лица, — если он не сходит при обычном разгримировании, — можно снять спиртом или одеколоном.

Примерное выполнение грима дано на табл. XXV.

ПРИЕМЫ ЗАКЛЕЙКИ И ПОДТЯГИВАНИЯ

Приемы заклейки и подтягивания следует отнести к скульптурно-объемным приемам, так как посредством их создаются реальные, а не иллюзорно-живописные изменения формы (табл. XXVI).

Под заклежкой подразумевается уничтожение какой-нибудь детали или части лица, — так, например, заклеиваются брови, глаза, зубы и т. п. Чрезвычайно интересный случай заклеивания носа был использован в опере «Нос» Шостаковича (постановка ленинградского Малого оперного театра). Артист Журавленко так замаскировал свой нос, сравнив его со щеками, что создалось впечатление отсутствия носа. Это впечатление еще подчеркивалось контрастом этого грима с большими, преувеличенными носами других исполнителей.

Замазывание бровей

Брови, в зависимости от густоты их, замазываются или мылом, после чего накладывается общий тон, или специальной замазкой для бровей. (Замазку для бровей можно приготовить из общего тона, смешанного с гуашью и мылом.) Очень густые брови обычно заклеиваются сандарачным лаком.

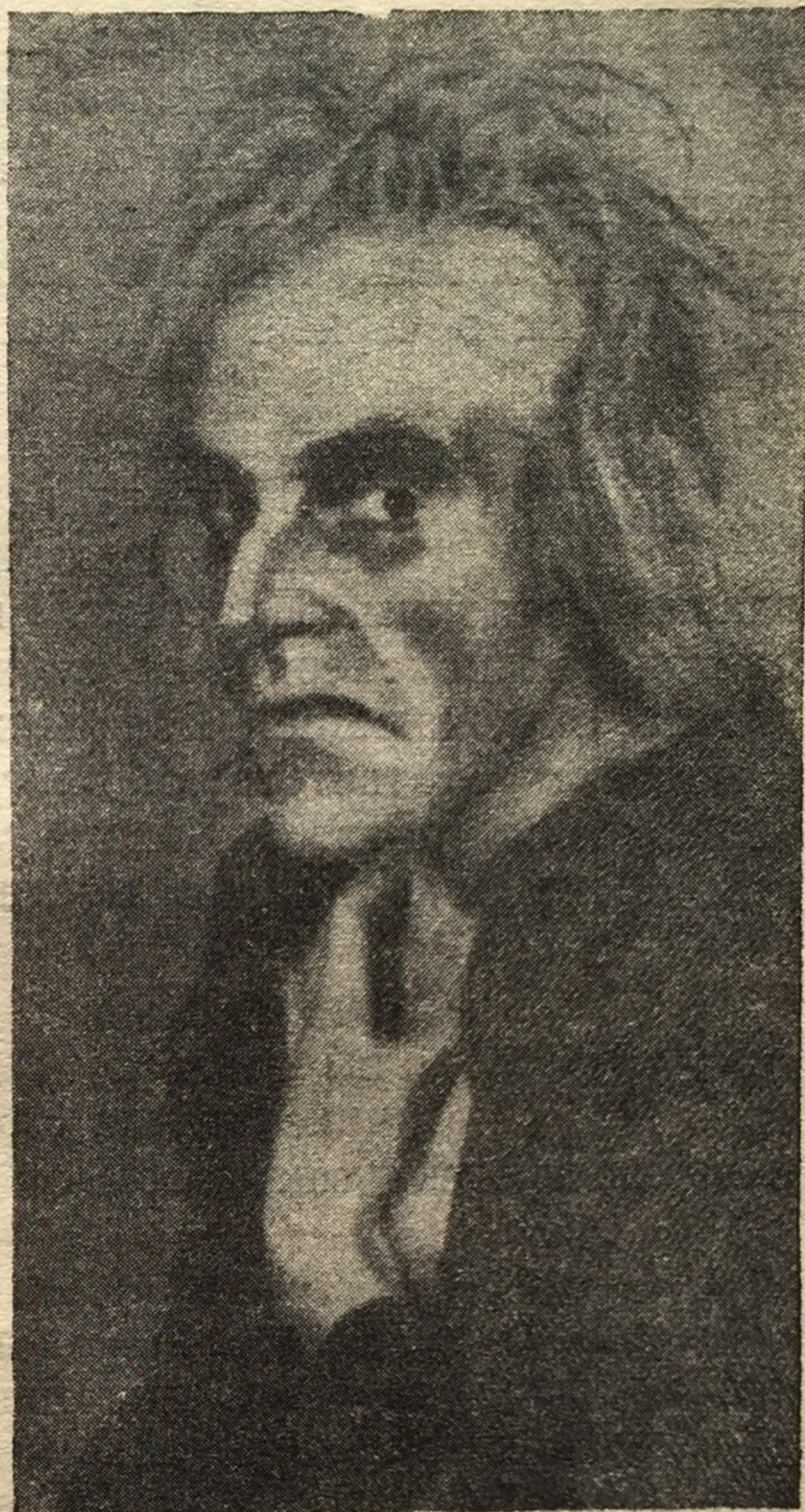


Рис. 37. Аптекарь — Е. Е. Лавровский
„Ромео и Джульетта“ Шекспира.

**Гримирование
зубов**

Чтобы создать иллюзию отсутствующих зубов, необходимо закрасить их черным спиртовым лаком или темной гримировальной краской. Последняя накладывается на сухо вытертый зуб и сверху покрывается сандачным лаком, чтобы краска не сошла; можно зубы залепить крашенным в черный цвет воском или варом.

**Заклейка
глаза**

Заклейка глаза, или так называемый «слепой глаз», получается полным заклеиванием глаза куском марли или газа, вырезанным по размеру глазной впадины. Пластырь, накладываемый на глаз, подклеивается только сверху, на верхнее веко, чтобы не мешать актеру видеть окружающее. Вся заклейка маскируется общим тоном, и делается соответствующий грим, передающий требуемый характер слепого глаза. Заклейка глаза может быть сделана и кусочком крепе подходящего цвета.

**Уничтожение
зрачка**

Уничтожение зрачка — бельмо — делается так: вырезается из газа кружочек с лапкой по величине зрачка. Этот кружочек приклеивается за лапку к верхнему веку так, чтобы он закрывал зрачок.

Прием подтягивания применяется в тех случаях, когда необходимо укоротить нос или сделать его вздернутым, чтобы подтянуть глаза и придать им раскосое положение, — и, наконец, для подтягивания сильно оттопыренных ушей.

**Подтягивание
носа**

Нос подтягивается следующим образом: вырезается из шифона или из очень тонкого газа полоска шириной в 1 см, длиной 10 см; эта полоска приклеивается к кончику носа, у самой губы; когда полоска приклеится, смазывают лаком спинку носа, одной рукой поднимают его конец и придерживают в таком положении до конца приклейки, а другой рукой, натягивая ленточку, приклеивают ее к косточке носа; лишний кусочек ленточки отрезают и наклеивают, для большей прочности, поперек носа. В зависимости от того, насколько сильно нос подтянут, он будет выглядеть вздернутым или только укороченным.

**Подтягивание
глаз**

Глаза подтягиваются такими же ленточками, приклеенными у наружных углов глаз. Точное место прикрепления ленточки устанавливается в зависимости от направления, в котором необходимо подтянуть глаз (т. е. вниз, прямо и вверх). Длина ленточек должна быть такова, чтобы в натянутом виде концы их терялись в волосах у виска или уходили под парик; в последнем случае концы лен-

точек завязывают на затылке. Если же актер играет без парика, то ленточки делаются короткими, а к концам их привязываются крепкие черные нитки, которые после подтягивания глаз и завязываются на затылке. Волосы, прижатые ниткой, необходимо осторожно при помощи гребенки высвободить из-под нитки и зачесать на нитку, маскируя таким образом след, оставляемый ниткой.

Подтягивание ушей

Ухо притягивается такими же ленточками; конец их разрезается вдоль так, чтобы образовались две лапки: одна лапка приклеивается с наружной, другая — с задней стороны ушной раковины, концы обеих ленточек (от одного и от другого уха) связываются на затылке и прячутся под париком. Можно ухо подклеить и при помощи только лака, если намазать лаком заднюю сторону ушной раковины и наиболее сильно оттопыривающийся мягкий край ушной раковины прижать к ее более твердой хрящевой части.

Если ухо надо оттопырить, то с задней стороны ушной раковины прикрепляют кусочек гумоза, или приклеивают кусочек пробки. Для этой же цели можно использовать согнутую шпильку, прикрепив ее к парику.

ФАКТУРА И АПЛИКАЦИЯ

В живописи под фактурой понимается характер обработки художником поверхности картины — является ли поверхность гладкой, шероховатой, блестящей, каков характер мазков краски и т. п.

С этими же средствами художественной выразительности — фактура как обработка поверхности и фактура как использование материала — мы встречаемся и в гриме. Прежде всего имеет значение характер живописной раскраски в гриме: наложен ли грим ровно, мягко, «зализанно», или широкими определенными пятнами, или мазочками, по направлению формы, или штрихами и т. д.

Та или иная обработка поверхности в гриме может иметь целью подчеркнуть какие-нибудь характерные детали.

Так, например, для характеристики кожи вовсе не безразлично, какую поверхность — матовую или блестящую — будет передавать грим.

Матовость кожи

Матовость кожи передается употреблением слабо насыщенных по цветам красок и сильным запудриванием всего грима. Блестящая, потная или мокрая кожа передается более жирными, жидкими красками. Иногда при этом грим вместо пудры намазывается сверху жидким вазе-

лином или глицерином. Очень интересное описание передачи фактуры «мокрой кожи» дает А. Штейнман: «У артиста, играющего роль Никкельмана [лягушечий супруг Раутенделейн — «Потонувший колокол»] лицо выглядит не только зеленым и похожим на лягушечье, но и непрерывно блестит от влажности. С этой целью лицо гримируется зеленой краской, смазывается вазелином и посыпается растертой в порошок слюдой, которая и создает впечатление блестящей влажности».

Различные неровности, механические повреждения, шрамы, рябины, небритость и т. п. приходится часто передавать в гриме. Передача их может иметь иллюзорно-живописный характер или объемно-фактурный.

Рябины, оспа

Рябины, оспа живописными приемами передаются так: рисуют кружочки темной краской и высветляют их, т. е. рисуют маленькие углубления, соответствующие характеру оспенных ямок. Как на пример своеобразной фактурной передачи рябого, оспенного лица можно указать на прием, использованный одним актером: он свой грим обработал резиновой губкой, надавливая ею в некоторых местах. Таким образом, наряду с отпечатыванием на общем тоне ноздреватой поверхности губки создавалась и некоторая неровность наложенного общего тона, соответствующая как бы реальной поверхности оспенного лица.

Небритое лицо

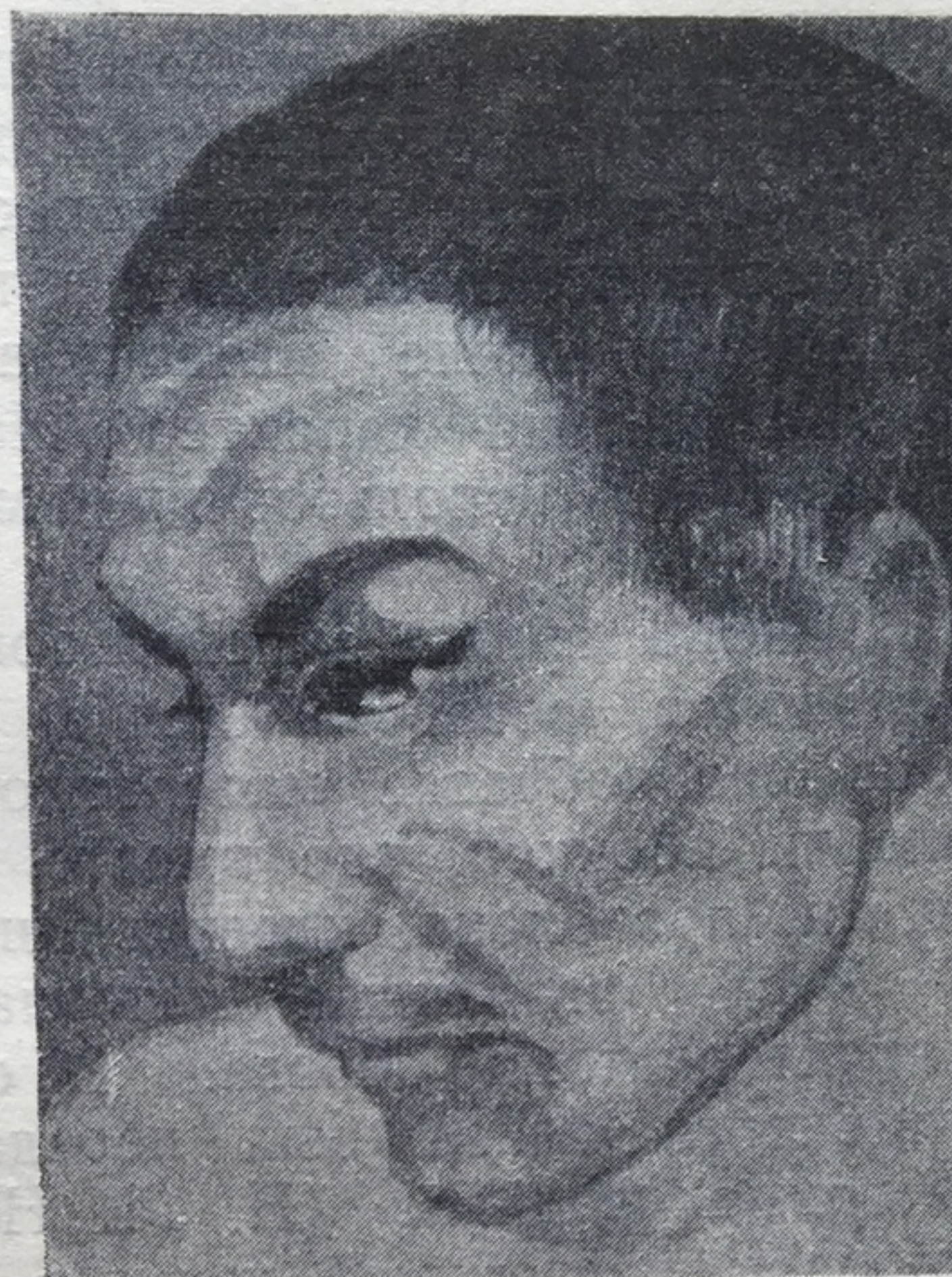
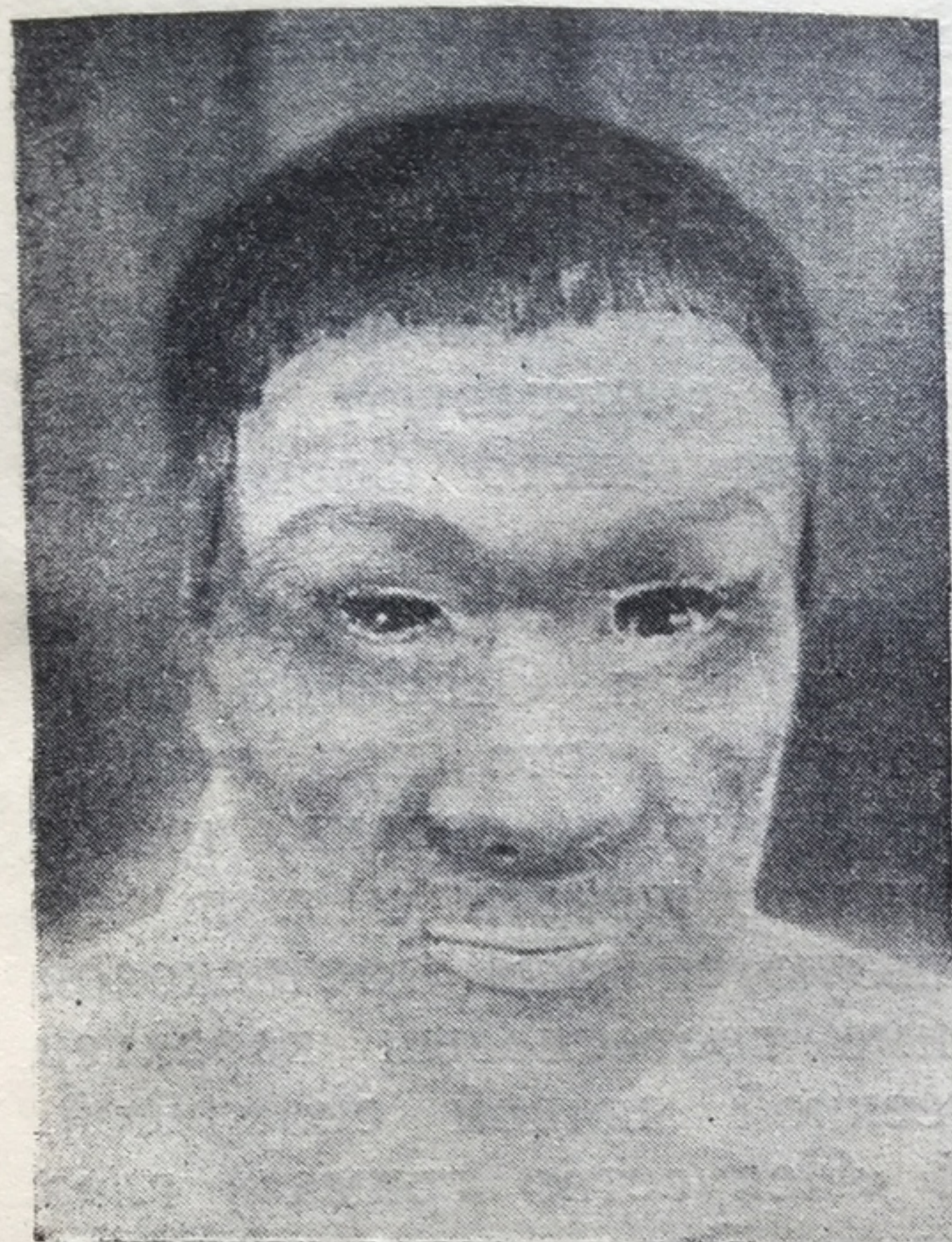
Небритость можно передать живописными приемами или соответствующими оттенками синевы на лице, или, если необходимо передать очень сильную небритость, штрихами, изображающими пробивающуюся бороду. Небритость можно передать и материалом — волосом. Для этого мелко стригут волос ножницами, намазывают лаком кожу лица и, взяв щепотью или на толстую сухую кисть стриженный волос, приклеивают к покрытой лаком поверхности кожи. Волос прилипает, создавая полную иллюзию естественной небритости.

Шрамы

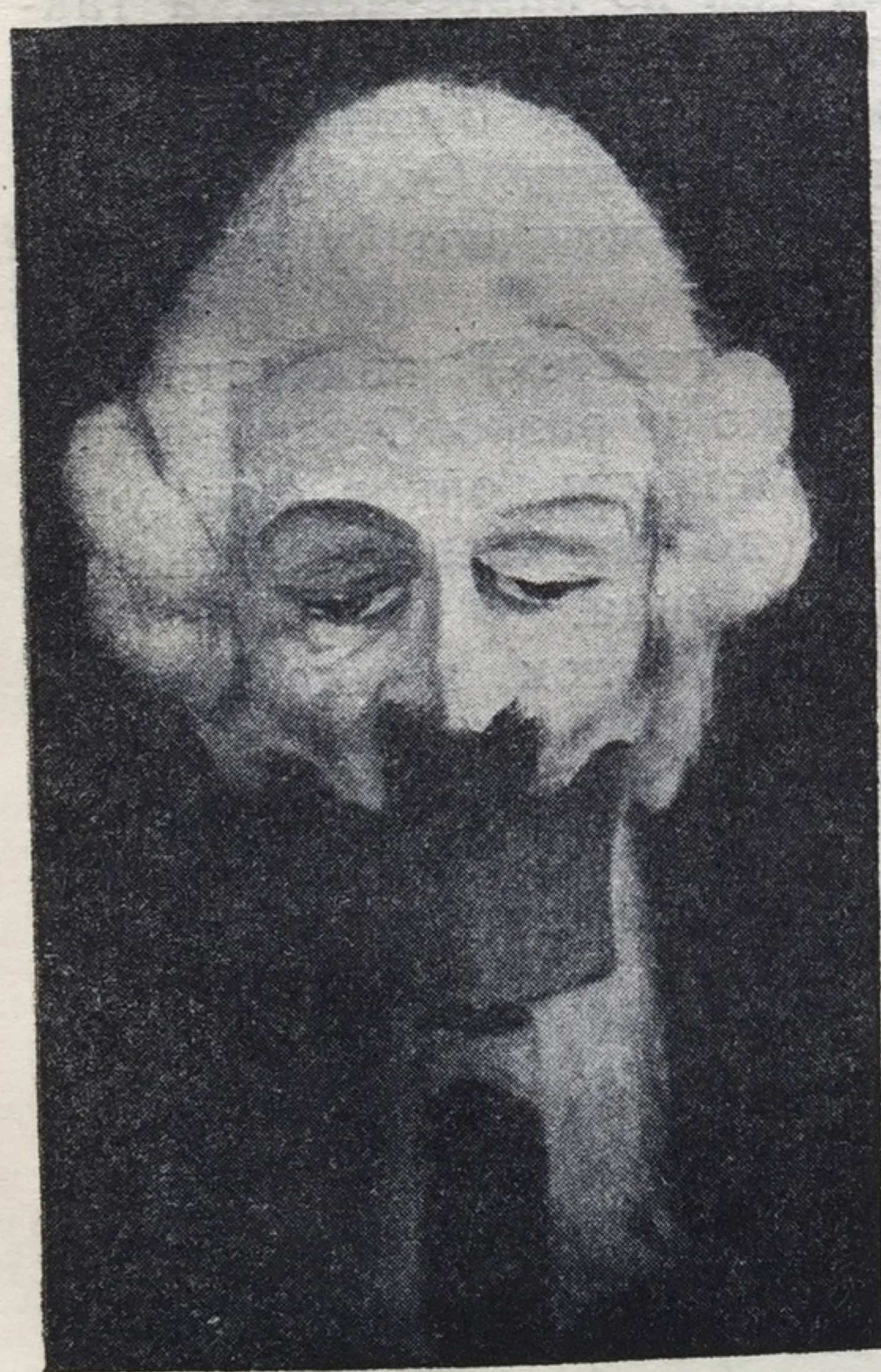
Шрам может быть нарисован или передан склеиванием собственной кожи сандарачным лаком или коллодием. Рубец или рваная рана с неровной сросшейся кожей могут быть переданы наклейкой из ваты или гумоза с последующей подгримировкой.

Золотой зуб

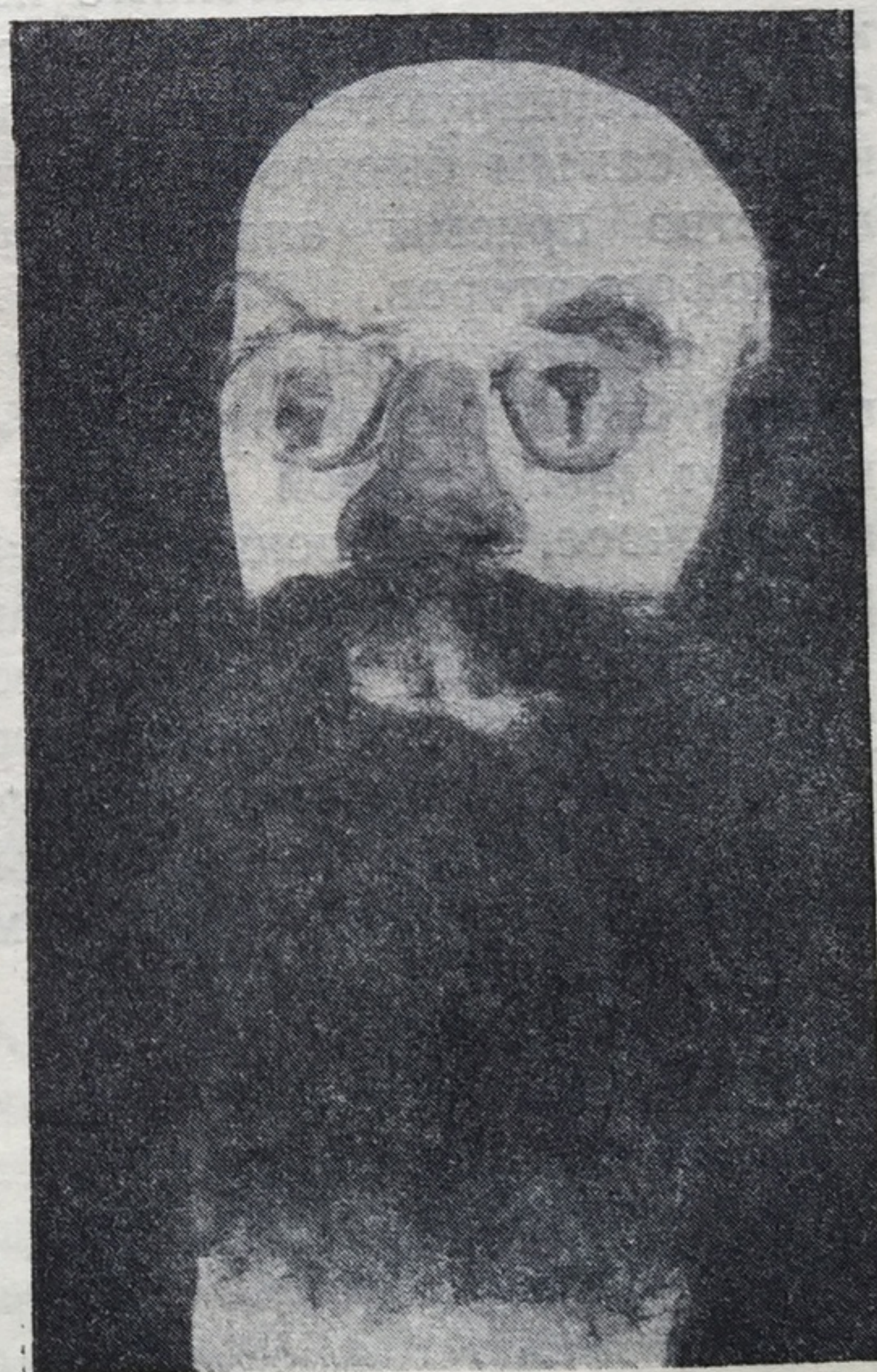
Золотой зуб передается наклейкой лаком золотой фольги. Маскируют золотой зуб закрашиванием его специальным белым лаком или заклеиванием сандарачным лаком.



Маска монгола из чулка



Полумаска из материи



Нос из папье-маше

Рис. 38. Апликации.

Блеск глаз

Феерический блеск глаз передается наклейкой на верхнее веко кружков цветной фольги.

Борода, усы, растительность в их реалистическом виде передаются наклейкой волоса и т. п.

Использование материала в приведенных примерах имеет реалистический характер. Наряду с этим существуют приемы, в которых использование материала носит чисто формальный характер.

Таковы гримы с использованием бархата для бровей, клеенки для волос, розового шелка для румян и т. п. Особенно большое разнообразие материалов находит себе место при изготовлении париков, где вместо волоса используются пенька, трава, нитки, проволока, клеенка, шпагат, мочалка, шерсть и т. п.

Часто различные материалы используются для гротесковой характеристики образа. В одном гриме гротесковый характер подбитого глаза был передан приклеенной яичной скорлупой. В гриме «ведьмы» (Н. М. Новлянский «Искусство грима») глаз передан половинкой шарика от пинг-понга. Здесь грим является уже переходной ступенью к аппликации.

Аппликация

Аппликацией называются отдельные детали лица, выклеенные из материи или из папье-маше, а также из других материалов и соответственно покрашенные. Обычно они комбинируются так, что актер может их быстро сменять и тем самым быстро изменять свой внешний вид. Особого совершенства приемы аппликационного грима достигают у актеров-трансформаторов.

В самодеятельном театре (в «Живой газете») аппликативные гримы были распространены очень широко и разнообразно, начиная от примитивной повязки на глаз, монокля, очков или усов на каркасе, вставленных в нос, вплоть до сложных комбинаций растительности с выклеенными деталями лица.

К аппликации можно отнести и черный чулок, который часто употребляется для грима негра.

Основное качество приемов аппликации в гриме — это броскость и четкость примитивной характеристики персонажа и возможность быстрой трансформации внешности актера (рис. 38).

ПАРИК

1. РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ПАРИКА

Парик и наклейки растительности имеют в гриме иногда настолько большое значение, что понятия «грим» и «парик» отождествляются. А. П. Ленский в «Записках о мимике и гриме» пишет: «Слова — грим, гримировка — я буду употреблять не в смысле раскрашенного актерского лица, не так, как понимается это слово в руководствах и большинством, а так, как понимали его Садовский, Шумский и Самойлов, — в смысле парика, бороды и усов».

Парик, характер прически, те или иные формы растительности на лице могут привнести ту или иную деталь в образ, создаваемый актером, охарактеризовать эпоху, подчеркнуть классовую принадлежность, дать психологическую характеристику человека.

Огромное значение парика в общей композиции грима ставит актера перед необходимостью изучать историю парика и причесок и быть знакомым с техникой изготовления парика, так как последняя, совершенствуясь, дает и новые, более широкие возможности использования парика.

Изготовление театральных париков основано на тех же технических приемах, что и изготовление париков, используемых в быту. С употреблением париков в быту мы встречаемся еще в Египте и уже там видим высоко развитую технику их изготовления. О работе парикмахеров в театре говорится уже в документах к английским мистериям (XV век). В них имеются подробные списки париков для действующих лиц: бога, ангелов, Адама, Евы, змия.

Однако, примерно до начала XIX века, театральный парик представлял собой довольно грубое, бутафорского типа, изделие. Объясняется это тем, что в условиях театра, при отдаленности актера от зрителя, не требуется такой тонкости выполнения, как в бытовом парике, поэтому техника изготовления парика упрощалась, и театральный парик был грубым до чрезвычайности. Имела значение, очевидно, и стоимость парика, так как хороший, тщательно изготовленный бытовой парик стоил довольно дорого. Кроме этого, мало было квалифицированных мастеров в театре,

которые понимали бы художественную значимость и ценность парика в создании образа.

Для характеристики тех трудностей, которые приходилось преодолевать актеру в поисках хорошего парика, можно привести факт из биографии артиста московского Малого театра П. Г. Степанова, относящийся к 1830 году, когда была осуществлена первая постановка «Горя от ума», в которой он исполнял роль князя Тугоуховского. «За оригинал для Тугоуховского, — пишет в биографическом очерке А. Ярцев, — Степанов выбрал одного из вельмож екатерининского века (князя Юсупова). Изобразить дряхлую развалину было тем труднее для артиста, что сам он едва вышел тогда из юношеского возраста. Не обошлось тут, конечно, без серьезной и кропотливой работы, не исключая заботы и о внешности. Высокие бархатные сапоги, фрак со звездами и высокая мягкая шляпа нашлись в театральном гардеробе, а о парике пришлось похлопотать самому, так как театральный парикмахер был чрезвычайно неискусен. Степанов сам приготовил себе парик из шкурки белого барашка, нарезанной узкими ремешками и склеенной. Он просидел за этой работой два дня».¹

Техника изготовления театрального парика совершенствуется с момента введения, вместо прежней твердой основы из папье-маше, мягкого монтюра. Это техническое усовершенствование значительно облегчило парик и дало возможность придавать ему более естественные формы. В настоящее время техника изготовления парика достигла большого совершенства. Наряду с этим изменилась и роль парикмахера в театре. Место прежнего малограмотного ремесленника занял художественно-образованный высококультурный мастер-гример, являющийся помощником актера в осуществлении его художественных замыслов. К парикмахеру предъявляются требования быть художником, создающим грим спектакля. Для примера можно указать на большую творческую работу Я. И. Гремиславского (в МХАТ), которая придала гримерно-парикмахерскому цеху в театре новое значение и определила права парикмахера не как технического исполнителя, но как активного творческого участника в создании спектакля.

В современном театре над гримом работают создающий свой грим в процессе творческой работы над ролью актер и гример. Совершенно естественно, что такая работа должна протекать в полной согласованности между ними. Для этого необходимо со стороны гримера знание как общих установок спектакля, так и творческих замыслов актера по созданию образа, со стороны же актера необходимы учет и знание технических и творческих возможностей гримерно-парикмахерского цеха.

¹ Ежегодник имп. театров 1896/1897 г., прилож., кн. I.

Творческие возможности гримерно-парикмахерского цеха в театрах весьма разнообразны, тогда как технические основы работы в общем более или менее одинаковы. Ознакомлением с техникой изготовления парика мы и начнем наше изучение парика и его выразительных возможностей в гриме.

2. ТЕХНИКА ИЗГОТОВЛЕНИЯ ПАРИКА

Каждый парик имеет свой особый, индивидуальный облик, который создается на основе конкретного задания.

Актеру необходимо учитывать, что в законченный парик можно вносить только очень небольшие изменения, а иногда изменить характер парика без сложных переделок вообще невозможно. Так, если парик немного велик, его можно уменьшить, но сильно уменьшенный парик обычно плохо сидит на голове; если парик мал или неглубок — изменить это невозможно, как невозможно изменить иногда цвет и длину волос. Характер прически до некоторой степени можно изменить; наибольшие возможности в этом отношении имеют женские парики, но, например, парик ежиком никоим образом изменить нельзя.

Таким образом, характер парика надо продумать заранее во всех деталях. Задание должно быть совершенно точным.

Общая конструкция парика в процессе его изготовления на основе данного задания принимает свои характерные особенности, в соответствии с чем применяются те или иные технические приемы работы. Индивидуальные особенности парика начинают определяться уже с момента снятия мерки с головы актера.

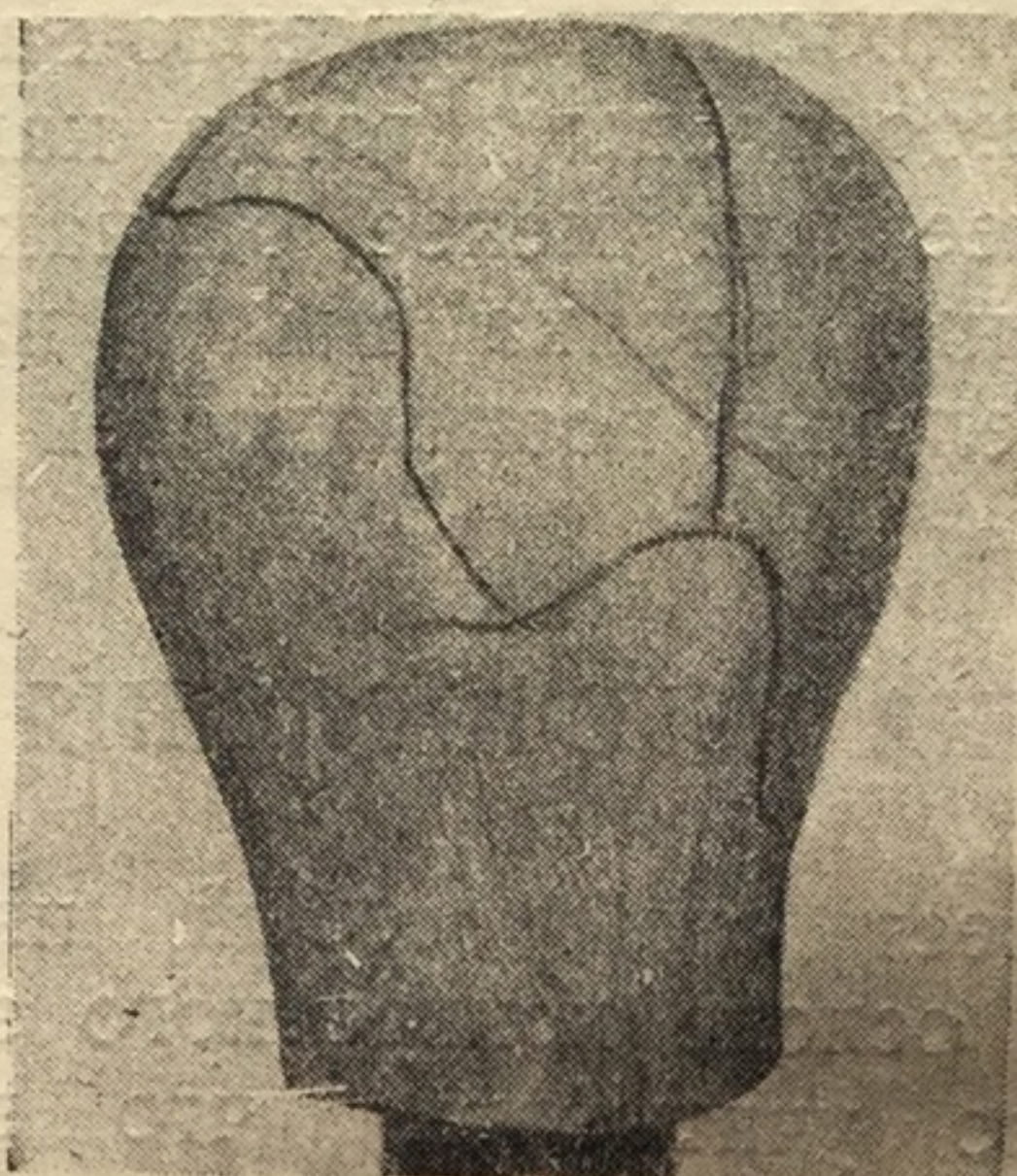
Снятие мерки

Размер парика определяется следующими измерениями головы актера: 1. Объем (вокруг головы); средний размер 57 см. 2. От начала роста волос на лбу через голову до затылка (глубина парика); средний размер 34 см. Если парик делается без лба, к полученному размеру прибавляется еще 0,5 см. 3. От уха до уха через теменной бугор (глубина парика); средний размер 30 см; чтобы край парика не резал уха, полученный размер убавляют на 0,5 см. 4. От виска до виска через затылочный бугор; средний размер 40 см. 5. От уха до уха через лоб по линии роста волос; средний размер 30 см. 6. Ширина затылка у шеи; средний размер — 15 см.

Эти размеры откладываются на болванке, и по ним изготавливается основа — так называемый «монтаж» парика.

Болванка

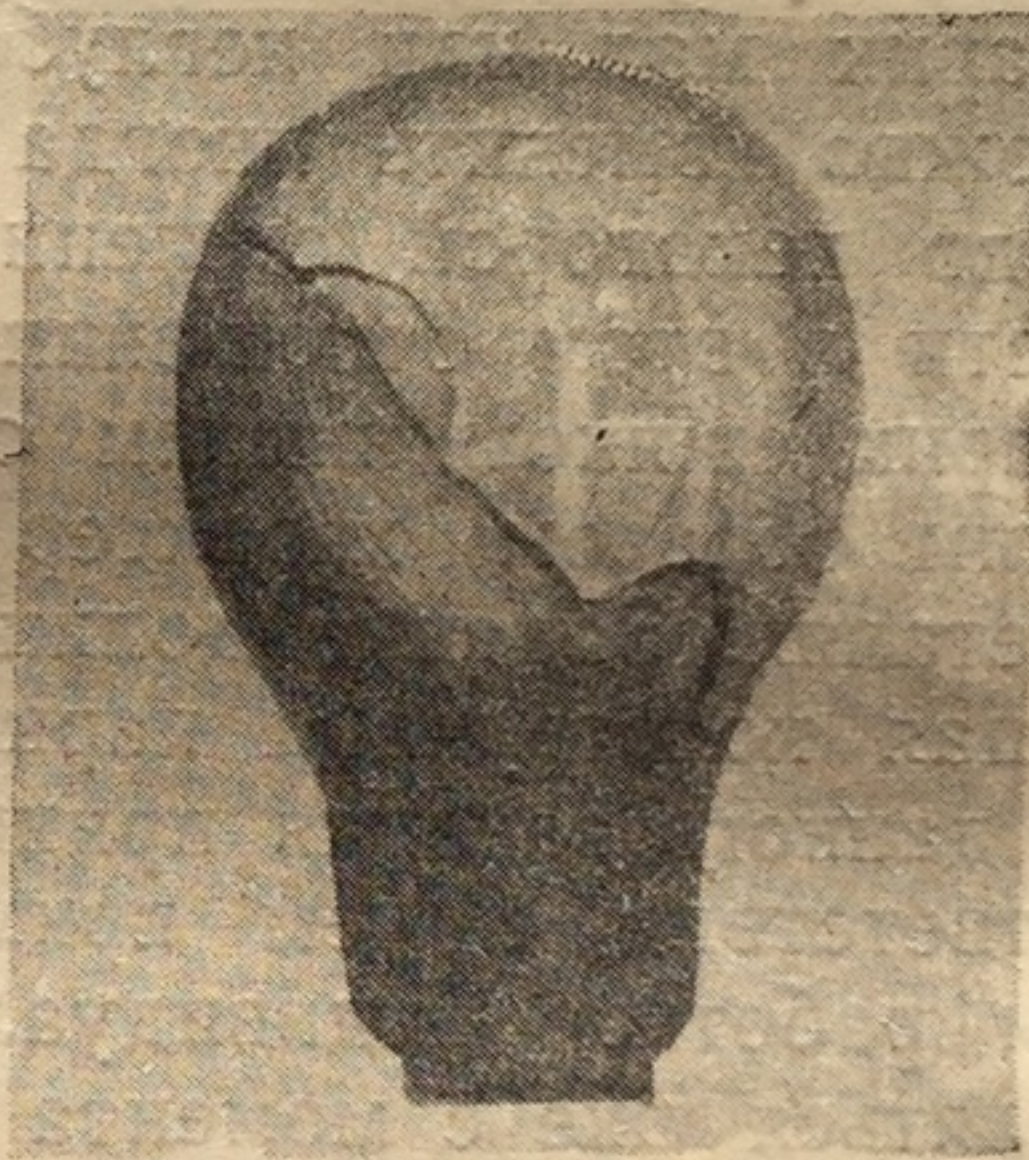
Болванка представляет собой деревянный обрубок (липовый или березовый) длиной около 25 см, которому приданы размеры и приблизительные формы



Болванка



Наколотка ленты



Готовый монтюр



Начало нашивки треса



Зашивка тресом виска

Рис. 39. Процесс изготовления парика.

головы. В распоряжении парикмахера должны быть болванки различных размеров.

Болванка подбирается по первому измерению головы актера (рис. 39).

Помимо болванок для париков необходимо иметь болванки для бород, обточенные по форме нижней челюсти и подбородка (рис. 40). Болванка снизу имеет отверстие, посредством которого она может быть посажена на стойку.

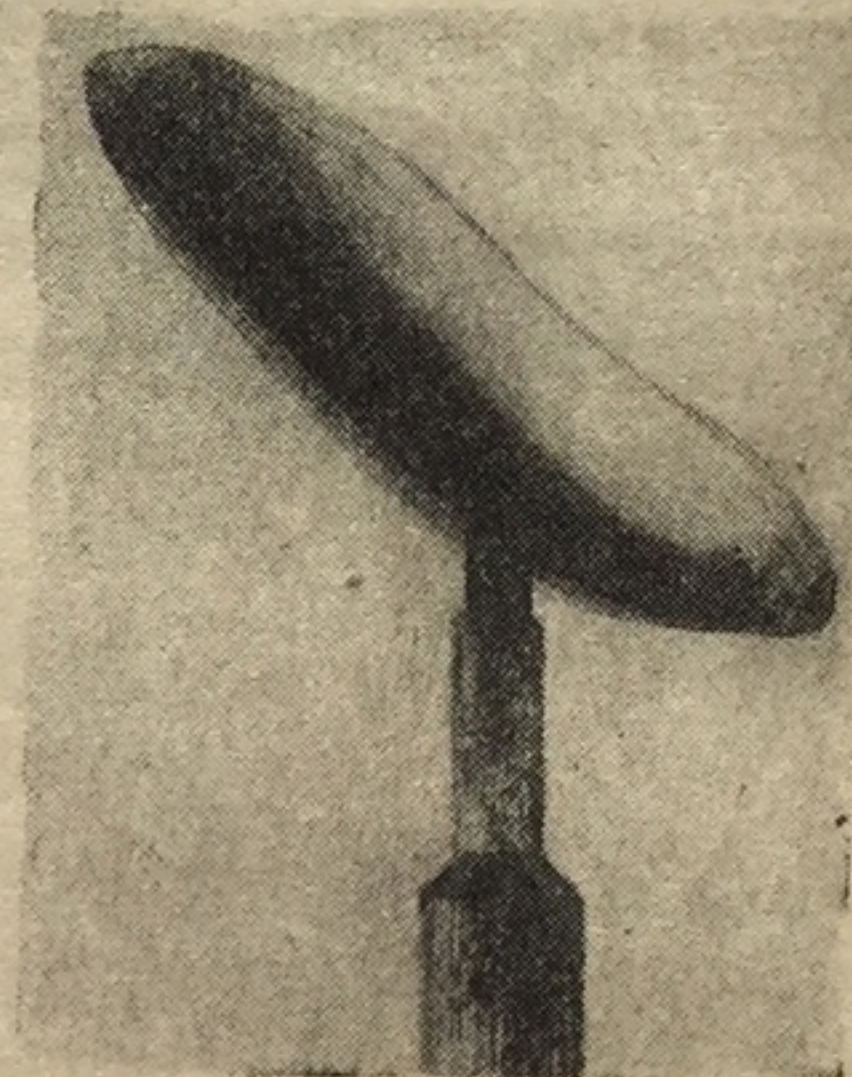


Рис. 40. Болванка для бороды.

Монтюр Шитье монтюра парика начинается с так называемой «наколочки» ленты, являющейся как бы каркасом будущего парика. Прежде всего натягивают, прикрепляя к болванке штифтами, ленту, охватывающую монтюр кругом. Затем натягивают ленту по контуру височных частей и лобной части монтюра, дальше — затылочной части и наконец, поперек и вдоль монтюра (рис. 39).

Это расположение ленты характерно для париков без лба (например, «пейзанский», русский, дамский). Монтюр парика со лбом имеет некоторые видоизменения в лобной части, где лента отсутствует. Следует заметить, что схема натягивания ленты может изменяться самым разнообразным образом — в зависимости от характера парика и тех материалов, из которых шьется монтюр.

Натянутая и прикрепленная штифтами к болванке лента сшивается нитками, после чего лишние внутренние штифты вытаскиваются, остаются только наружные.

Когда лента сшита, на височные и на затылочные части натягивают кусочки тюля, которые пришивают к ленте. На этих местах устанавливают пружинки, представляющие собою тонкие стальные пластинки. Обычно для этой цели пользуются кусочками ломаных часовых пружин; их стачивают, затем концы пружинки смазывают лаком и обматывают тонким слоем ваты, а всю пружинку обшивают материей. Приготовленные таким образом пружинки пришиваются на височных частях и на затылочной части, а в дамских париках еще и спереди, у пробора. Назначение пружинки — прижимать края парика к голове.

Следующий процесс — натягивание тюля. Тюль для париков употребляется крупный и прочный, так называемый «корсетный». Тюль, а также и ленту для монтюра предварительно окрашивают соответственно цвету волос парика, тюль же, кроме того, еще и сильно крахмалят. Перед натягиванием тюль смачивают водой. Натянутый и прикрепленный на штифтах тюль пришивают сначала

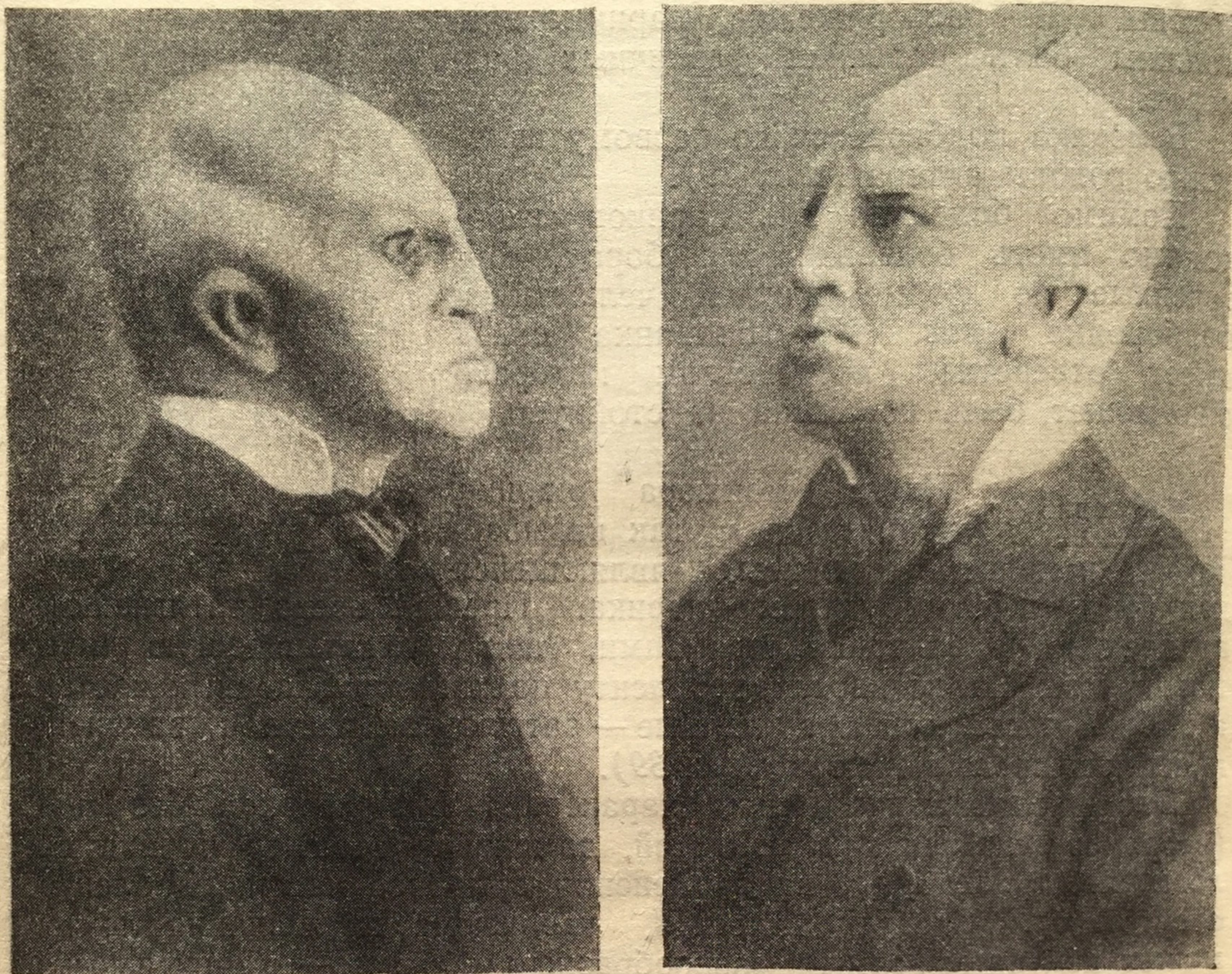


Рис. 41. Анатэма — В. И. Качалов.

по внутренним краям ленты, а потом по наружному краю ленты, причем края постепенно подрезают и загибают.

Очень часто монтюр делается не из одного тюля. Так, передняя часть — лоб — часто делается из материи (нансук, сатин, коленкор), из трикотажа (лысые парики) или из замши. Вместо тюля можно употреблять также трико.

Материал для лба предварительно окрашивают в телесный цвет, смачивают водой и натягивают, после того как пришит к ленте тюль затылочной части монтюра.

Изготовление лба парика требует большого искусства. Материал должен быть плотно натянут — так, чтобы не образовывались складки. Лобная часть материи должна кончаться кромкой ткани, достаточно прочной и тонкой, чтобы при гриме ее легко можно было замаскировать.

В некоторых случаях посредством парика изменяется форма черепа. Монтюр тогда делается жесткий, клееный, соответствующей формы (рис. 41).

При изготовлении жесткого клееного монтюра болванке предварительно придается посредством гипса нужная форма. Ленточный каркас охватывает только височные и затылочную части, где, как обычно, нашивается тюль и пружинки. Весь остальной монтюр делается из проклеенной рядами материи. Перед проклеиванием нужно хорошо смазать вазелином гипсовую форму и болванку.

Материя сначала натягивается и пришивается к ленте, как обычно, после чего проклеивается крепким клейстером, а поверх нее приклеивается несколько слоев бумаги. Полученную форму покрывают снова материей, которая является наружной поверхностью монтюра.

В простейших случаях вместо проклейки между нижней и верхней материей вшивается вата, придающая требуемую форму монтюру (болванка при этом не изменяется).

Из других вариантов изготовления монтюра следует указать на монтюры, сделанные из замши, которая применяется в тех случаях, когда надо сделать большую лысину или пришить толщину для шеи. Еще разновидность — монтюр с пришитым к нему проволочным каркасом, который используется при изготовлении высоких дамских пудренных париков XVIII века.

Чрезвычайно разнообразны монтюры трюковых париков цирковых клоунов: парик «со слезами», парик с пробкой, в которую можно воткнуть нож или топор, парик с поднимающимися волосами, парик с вырастающей шишкой и т. п. (рис. 42).

Изготовление монтюра для усов и бакенбардов очень простое. Вырезают из бумаги выкройку соответственно форме и величине усов или бакенбардов. Выкройку наклеивают на болванку, поверх ее натягивают тюль или газ, к которому по просвечивающему контуру выкройки прикрепляют волос (рис. 43). Тюль для бород и бакенбардов берут более тонкий и густой, окрашивают его в тельный цвет и подкрахмаливают. Усы делают на газе или шифоне. При изготовлении бороды, на болванке чертят контур, в соответствии с которым натягивают тюль. Складки тюля закладывают в нижней части (под подбородком) и зашивают. Когда борода делается очень большой, тюль для прочности обшивают ниткой по контуру, а иногда под тюлем пропускают ленту. Апликатные бороды, усы, бакенбарды держатся на лице при помощи различных систем каркаса, который пришивается к монтюру.

Когда монтюр изготовлен, наступает следующий этап работы — прикрепление волоса.

Волосы В зависимости от характера парика, театральный парикмахер использует различные сорта волос. Значение имеют цвет, длина, жесткость и прочность волоса.



Рис. 42. Цирковой парик с „трюком“.

7) Конский — прямой, разных цветов, очень жесткий.

8) Козлиный — прямой, разных цветов, полужесткий.

9) Ангорская шерсть — пушистый, самый мягкий; чаще всего используется — белого цвета.

Прежде чем поступить в работу, волос проходит некоторые стадии предварительной обработки. Сначала волос дезинфицируют, потом отмачивают в щелочной воде и моют. Чистый волос расчесывают на особой гребенке — «карде» (рис. 44) и сортируют по длине.

При всех операциях обработки волоса необходимо следить, чтобы не спутались головки и концы волос, так как парик, сделанный из таких спутанных волос, очень трудно расчесать, и в результате он не

По своим характерным признакам волос разделяется на сорта:

1) Русский волос — разных оттенков, от светлорусого до темнокаштанового, мягкий.

2) Кавказский — черный или темнокаштановый, более жесткий.

3) Китайский — черный, прямой, жесткий.

4) Фризюр (французский) имеет естественную или искусственную завитость, оттенки цвета — различные.

5) Так называемый «химический» волос имеет более жесткий и сухой характер; при горячей завивке меняет цвет.

6) Буйволоный — имеет мелкую естественную завитость, чаще всего употребляется белого цвета, полужесткий.

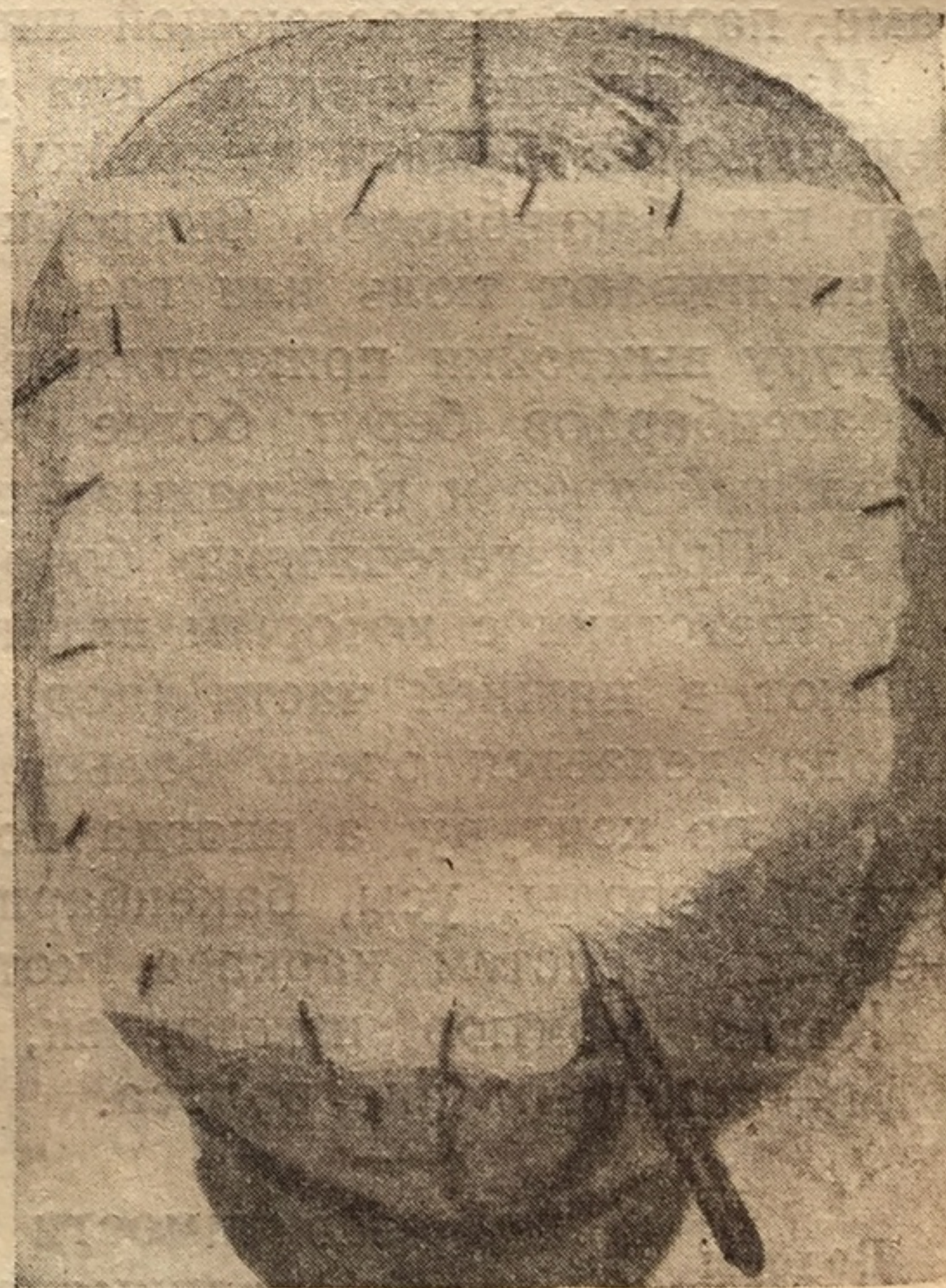


Рис. 43. Процесс изготовления усов.

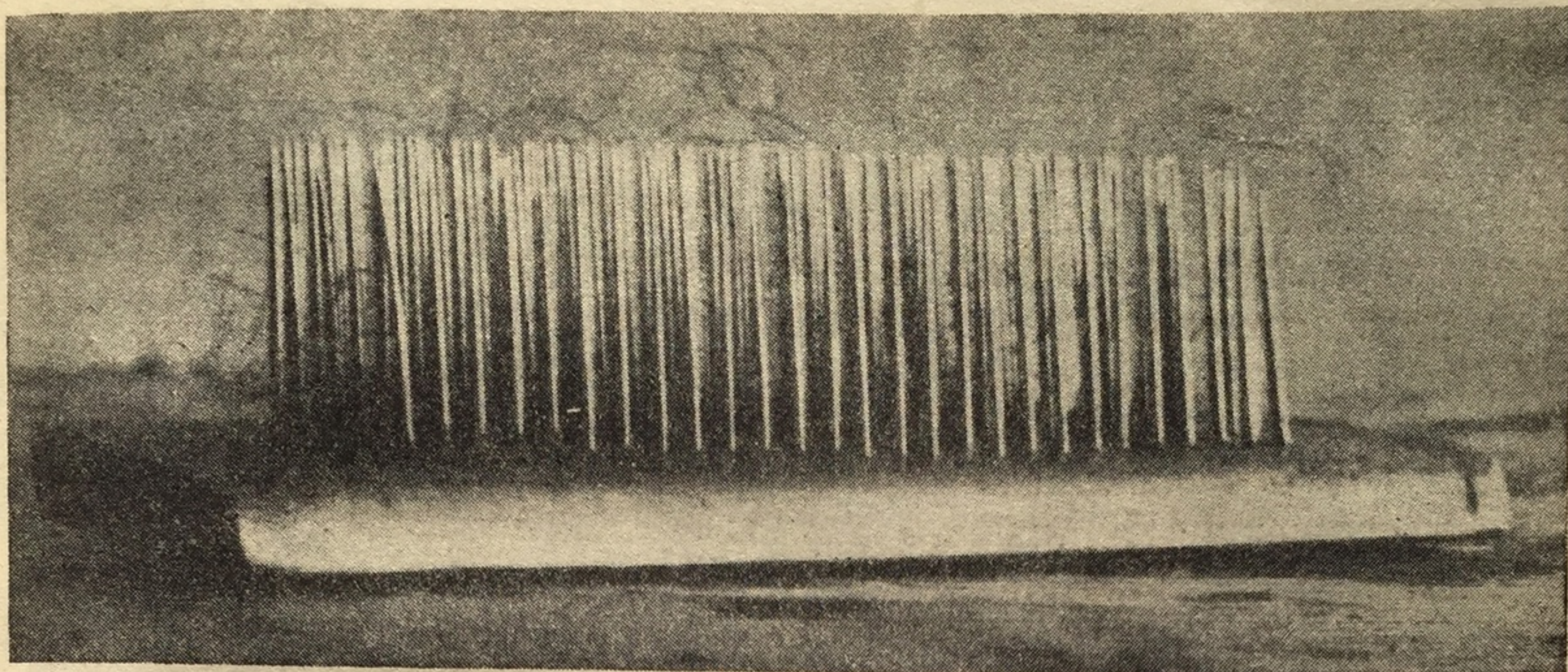


Рис. 44. Карда.

будет иметь естественной расцветки, так как концы волос всегда светлее головок.

Очень часто бывает необходимо изменить цвет волос, — это достигается травлением и окрашиванием.

Травление применяется тогда, когда необходимо получить более светлые цвета (светлый блондин), реже встречающиеся в натуральном виде. Некоторого осветления волос можно достигнуть при помощи 3-процентной перекиси водорода. Для этого 3-процентная перекись водорода смешивается с нашатырным спиртом: 1 ч. нашатырного спирта на 3 ч. перекиси водорода.

Если необходимо сильное травление волоса, берут концентрированную (30-процентную) перекись водорода — пергидроль, которая смешивается в следующих пропорциях: пергидроль 150—200 куб. см, нашатырного спирта 100 куб. см, воды 200 куб. см.

При травлении необходимо следить, чтобы волос не перегорел.

Окраской волосу придаются самые разнообразные цвета. Окраска волос представляет довольно сложный химический процесс. В черные цвета волос окрашивают посредством чернильных орешков и железного купороса; в оттенки каштановые (шатен) — смесью пирогалловой кислоты с железным купоросом. Окраска волоса производится чаще всего анилиновыми красками на основе того же принципа, что и при окраске материй. В кипящую воду всыпают краску до получения нужного цвета. Чисто вымытый волос опускают в краску и кипятят.

Цвет окрашенного волоса зависит от первоначального его цвета, от количества краски и от времени, в течение которого волос окрашивается. После окраски волос тщательно промывают сначала в мыльной, а потом в чистой воде, затем просушивают, после чего он поступает в работу.



Рис. 45. Парики, сделанные из веревки вместо волос.

Некоторое изменение оттенков цвета волоса можно получить смешиванием волоса различных цветов на карде (так получаются, например, волосы с проседью, рыжеватый блондин и т. д.).

Иногда вместо волоса для производства париков применяются другие материалы: нитки, бечевка, проволока, пакля, кокосовые волокна, шелк, вата и т. п. Употребление подобных материалов имеет место тогда, когда парик должен иметь особый, резко выраженный характер, который обычная фактура волос не может передать (рис. 45).

Волос к монтюру прикрепляется двумя способами: посредством «тамбуровки» — продергивания волоса крючком — и посредством нашивки треса.

Трес
и крепе

Трес и крепе — два полуфабриката, которые нельзя смешивать (рис. 46).

Трес представляет волос, своими головками заплетенный между тремя нитками, причем концы волос свисают как бы в виде длинной бахромы.

Используется трес для париков, кос, локонов, реже — для очень длинных бород.

Крепе — волос, заплетенный между двумя нитками как бы в косичку. Крепится волос для того, чтобы сделать его мелко-завивающимся. Используется крепе для тамбуровки усов, бород, бакенбардов, а также для непосредственной наклейки на лицо.

Трес и крепе изготавливаются на особом станке — «тресбанке» (рис. 47), который представляет собой доску с двумя отверстиями, куда вставляются две стойки с колышками. В стойке с левой стороны один, в стойке с правой стороны три колышка.

При плетении крепе на два крайних колышка правой стойки наматывается тонкая бечевка, а концы ее закрепляются у колышка налево.

При плетении треса наматываются нитки на всех трех колышках справа, и на тресбанке таким образом протягиваются три нити.

На изготовление крепе идут вычески волос, которые сортируются по цветам, расчесываются и складываются по длине. Приготовленные волосы укладывают на карду и прикрывают сверху добавочной кардой. Для крепе вытягивают из карды пучок волос, примерно с карандаш толщиной. Этот пучок закладывают между нитками так, что верхний — короткий — конец пучка волос (головки) закрывает верхнюю нить, концы же волос проходят под нижней нитью. Волос зажимается большим и указательным пальцами левой руки.

Плетение производится так: указательный и большой пальцы правой руки просовывают между нитками, захватывают ими голов-



Рис. 46. Крепе и трес.

ки волос и протягивают их между нитками; головки присоединяются к концам, и весь пучок загибается вокруг нижней нити движением назад и кверху. После этого правой рукой пучок снова вытягивается между нитками вперед и кверху и т. д. Пучок волос заплетается вокруг нитей в виде восьмерок.

Когда волос подходит к концу, таким же приемом закладывают между нитями и присоединяют к остатку предыдущего новый пучок. Заплетенные петли волос туго сжимают краем большого пальца влево.

Сплетенное крепе припекают утюгом, чтобы волос сохранил завивку,

или (что лучше) крепе кипятят в воде; после сушки волос может поступить в работу.

Трес плетется более сложно и разнообразнее. Так, при изготовлении театральных париков трес плетется в один, два и три оборота. Трес в один и два оборота идет на изготовление кос и локонов, трес в три оборота — для париков.

Приготовленный волос закладывается в карду, из которой вытягивается тонкими пучками; чем тоньше должен быть трес, тем меньше берется волосков.

Вытянутые волосы своими головками закладываются между нижней и средней нитями так, чтобы короткий конец головки волоса закрывал среднюю и верхнюю нити, выступая над ними сантиметра на три. Волос и нити во время работы зажимают большим и указательным пальцами левой руки (рис. 48).

Трес в один оборот. Первое движение: большой и указательный пальцы правой руки просовывают между верхней и средней нитями, захватывая головки заложенных волос, протягивают их между нитями вперед, вниз и назад под нижнюю нить. При этом верхняя нить оказывается на виду, а средняя и нижняя закрыты волосом.

Второе движение: вновь просовывают пальцы между верхней и средней нитями и протаскивают головки волос вперед и кверху.

Третье движение: указательный и большой пальцы правой руки просовывают снизу между нитями так, что нижняя и верхняя нити оказываются оттянутыми вперед, а средняя нить — назад. Головки волоса протаскивают между нитями вниз (в это время закрыта волосом лишь средняя нить). После этого, захватив пальцами левой руки свисающие вниз оба конца волос и подтягивая их книзу, движением большого пальца правой руки все плетение туго сжимают налево.

Тот же процесс в три счета повторяется с каждой новой заложеной прядкой волос.

Плетение треса в два оборота состоит из тех же движений, но только первые два повторяются дважды, после чего следует третье движение, так называемое закрепление волоса. Всего таким образом движений — пять.

Трес в три оборота плетется повторением первых двух движений трижды, после чего волос закрепляется. Всего таким образом движений — семь. Следует указать еще на один вариант изготовления треса, при котором головки волоса отделяются, а не висят в одной плоскости с концами волос.

Чтобы получить такой трес, головки волос закладываются в тресбанк не между нижней и средней нитками, а между средней и верхней нитками; дальнейшее плетение юстается без изменений.



Рис. 47. Тресбанк.

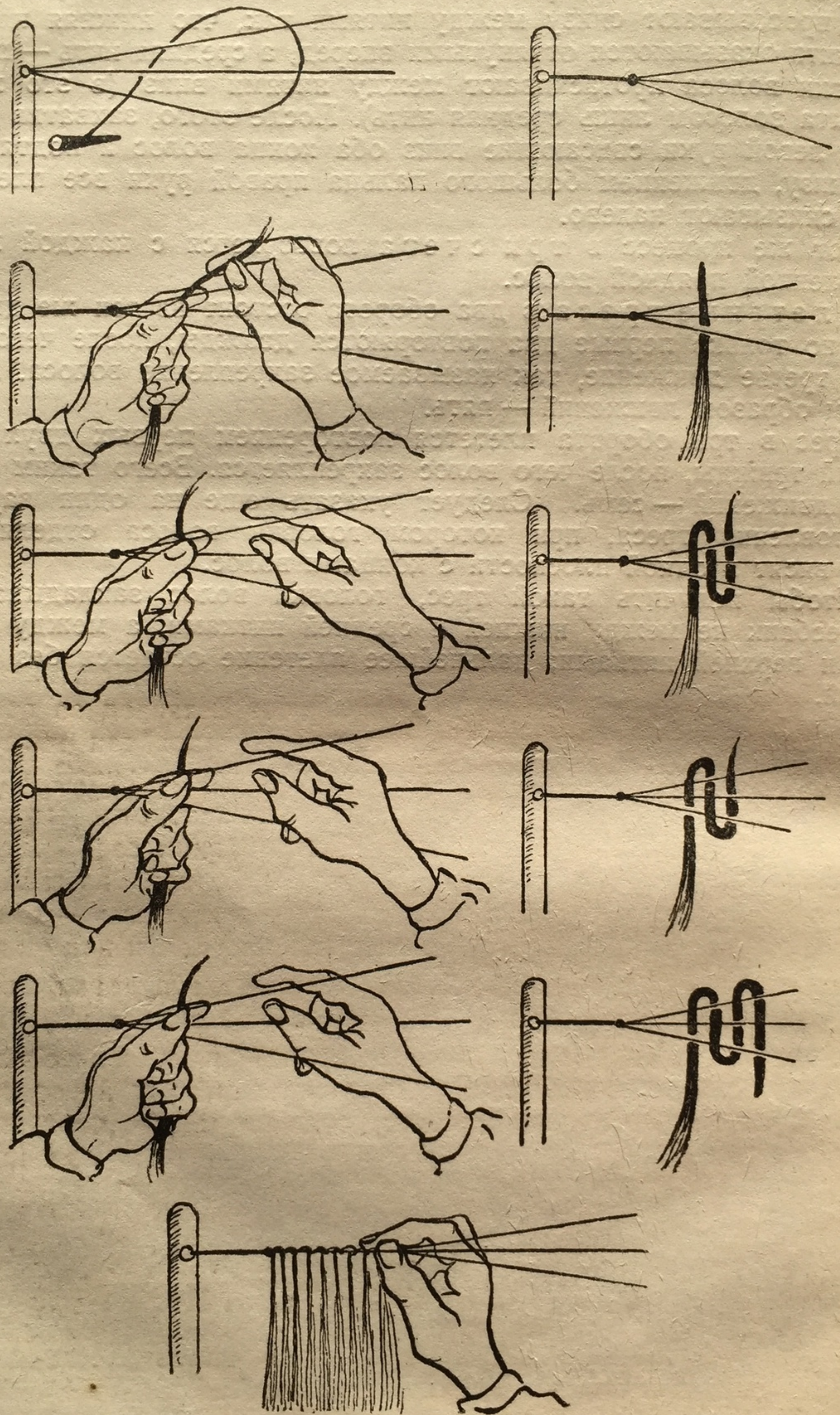


Рис. 48. Плетение треса.

Так изготавливается обычно трес в один и два оборота для кос.

Трес в один и два оборота употребляется для нижней части кос и локонов, трес в два оборота — для основной части кос, трес в три оборота — для париков. Готового треса на парик требуется около 4 м. Трес нашивают на монтюр рядами, следующими один над другим на известном расстоянии в зависимости от необходимой густоты волос. Нашивка треса начинается с низа затылочной части парика. Когда затылок зашит, трес нашивается на височных частях и, наконец, спереди и вокруг монтюра концентрическими суживающимися кругами к маковке, где нашивка треса заканчивается. Этим способом нашивается трес на так называемом «пейзанском» парике без пробора. Если парик будет иметь пробор, то нашивка треса несколько видоизменяется, а именно — оставляется место для пробора, который тамбуруется крючком.

Прикрепление волос тамбу- ровкой

Вытянутую из карды прядку волос сгибают у головок пополам и в виде петли зажимают в левой руке. Правой рукой крючком прокалывают ткань монтюра.

На крючок накидывается петля волос. Если теперь несколько оттянуть назад левую руку, то от прядки волос отделится несколько волосков, поддетых крючком. Не отпуская левой рукой концы волос, правой продергивают крючок с поддетыми им волосками сквозь ткань монтюра. Теперь остается продеть концы волосков в петельку, чтобы образовался затягивающийся узелок. Для этого крючок подается несколько вперед, поворотом его захватывают волосы за проколом и проводят сквозь петлю, одновременно левой рукой постепенно отпуская концы волосков. Образовавшийся узелок крепко затягивается. Прикрепление волос к монтюру обычно представляет комбинацию двух приемов: затылочная часть зашивается тресом, передняя тамбуруется (так сделаны почти все мужские парики). В женских париках чаще всего встречается тамбуровка только пробора, остальной волос — нашитый трес. Иногда тамбуруется парик весь целиком (например, мужские парики, стриженные под машинку). При изготов-

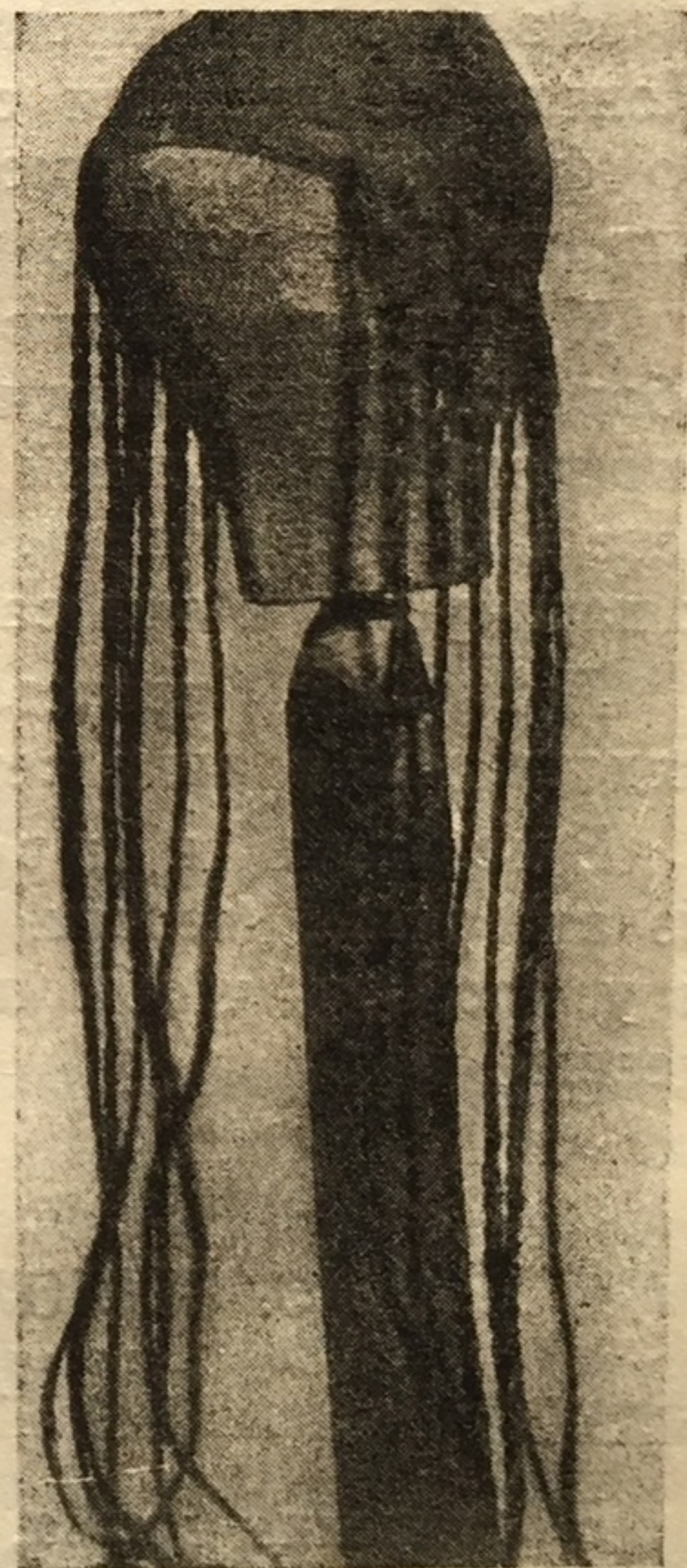


Рис. 49. Косы из треса.

лении парика огромное значение имеет правильное распределение волос, — надо знать, где давать густую или редкую нашивку треса и тамбуровку, а также уметь передать направление роста волос.

Обычно на парике волосы расположены более густо по краям и на маковке, распределяясь от нее во все стороны. Усы тамбуруются более густо на концах, давая направление волосу вниз и в стороны. Тамбуровка бороды начинается от середины подбородка, тамбуруется сначала нижняя подбородочная часть, затем верхняя и, наконец, щечные части; на последних придается волосу направление вниз и в стороны — к щекам («зачесы»).

Когда волосы к монтюру прикреплены, парик расчесывают. После утюжки его стригут соответственно характеру прически, завивают, причесывают, — и парик готов.

**Косы, локоны,
височки,
пробор**

Помимо парика изготавливаются и отдельные детали его, которые или служат дополнением к парику или присоединяются к естественным волосам актера. Это — накладки, косы, локоны,

височки, пробор и т. п.

Накладка представляет как бы переднюю часть парика. Монтюр ее делается следующим образом: наколачивается лента по форме необходимой накладки, к которой пришивается тюль или газ. Этот монтюр тамбуруется волосом по характеру прически.

Косы изготавливаются из толстого треса, — в один или два оборота. Трес накручивается на крепкую тесемку, длина тесьмы определяется длиной косы. У основания косы пришивается петелька — «замочек», — посредством которой коса прикрепляется к парику или к волосам актрисы.

Локоны представляют собой трес, сшитый несколькими рядами или в виде сетки.

Височки и пробор, обычно седые, тамбуруются на газе, из ангорской шерсти. Приклеиваются к височным частям головы и у пробора, чтобы придать естественным волосам актера поседевший вид.

3. ВЫПОЛНЕНИЕ ГРИМА С ПАРИКОМ И НАКЛЕЙКАМИ ИЗ ВОЛОС

Выполнение грима, в котором применяются парик и наклейки из волос, требует некоторых навыков в обращении с ними.

Обычно в театре на обязанности театрального парикмахера лежит помощь актеру в выполнении подобных гримов: парик-

махер надевает парик, приклеивает бороду, усы и другие наклейки. Но все это актер должен уметь делать и самостоятельно.

Надевание парика

Готовый, причесанный и приготовленный к спектаклю парик надевают на голову так: парик берут двумя руками за височные части и надевают на лоб. После этого, одной рукой придерживая лоб, другой рукой натягивают парик на затылок до тех пор, пока он плотно не охватит голову. При этом необходимо, чтобы сзади парик покрывал волосы актера, а спереди линия лба занимала установленное место и чтобы монтюр плотно облегал лоб.

Если парик велик и монтюр не прилегает плотно ко лбу, следует определить, насколько он велик, снять его с головы и ушить сзади в одном или нескольких местах.

Женские парики обычно затягиваются шпилькой, а иногда на задней части монтюра пришивается резинка, которая несколько стягивает парик.

Когда парик надет, лаком подклеивают височные части, а в тех случаях, когда парик без лба и оканчивается спереди каемкой из газа, — подклеивается лаком и лобная часть. Совершенно лысые парики требуют иногда подклейки сзади на шее. Парик со лбом обычно по линии лба не подклеивается, а только маскируется общим тоном, чтобы рубец парика не был виден зрителю. В некоторых случаях, когда рубец парика очень грубый, линия лба маскируется сначала наклеиванием полоски из газа, а потом уже закраской общим тоном.

Приемы надевания и подклеивания женского парика те же самые. Весь парик укрепляется на голове посредством шпилек. Все это может проделать сам актер без помощи парикмахера.

В тех случаях, когда прическа сложная, или требуется подклейка парика и т. п., работа выполняется с помощью другого лица.

Растительность — бородка, усы, бакенбарды, брови и т. п. — может быть заранее изготовлена театральным парикмахером (тамбурованная на газе и на тюле).

Наклейка го- товых усов, бровей и бород

Наклейка готовых усов, бровей, бород не сложна. Для этого следует смазать лаком кожу лица на том месте, где будет наклейка, приложить наклейку и прижать полотенцем, чтобы она приклеилась. Когда лак подсохнет и наклейка крепко укрепитя на лице, ее слегка расчесывают гребенкой, расправляя случайно слипшиеся от лака волоски. Несколько сложнее наклейка бакенбардов и больших бород, так как при их наклеивании необходимо сделать гребешком начес на щеки, чтобы создать впечатление естественной растительности.

Наклейка крепе непосредственно на лице актера

Более сложно наклеивание растительности — крепе непосредственно на лице актера.

Из длинной тонкой косички крепе волос освобождается и вытягивается. Пряди волос раскручиваются и расщепляются до тех пор, пока прядь не примет вид пучка свободно выющихся волос.

Волосу — обычно пальцами, а в более сложных случаях горячими щипцами — придается нужная форма. После этого он приклеивается к лицу сандарачным лаком. Крепе изготавливается различного цвета и из разных сортов волос — более мягких или жестких. Поэтому крепе следует подбирать в зависимости от поставленных задач. Очень часто волос смешивают для получения необходимой мягкости или более естественной расцветки. Здесь следует указать, что по своему цвету волосы на голове никогда не бывают совершенно одинаковыми, а имеют ряд оттенков; кроме того, наблюдается разница в цвете волос на голове и растительности лица. Мелкие наклейки растительности — маленькие бачки, бородки — могут быть наклеены из одного куска крепе, более сложные наклейки обычно делаются из нескольких кусков.

Наклейку следует производить возможно тщательнее и так, чтобы она создавала впечатление естественно растущей растительности. Это достигается правильным распределением густоты волос, передачей направления роста волос, сведением края наклейки на-нет. Никогда не следует стремиться использовать большое количество крепе; это лишь придает наклейке фальшивый, мочалообразный вид.

Несколько тренировочных упражнений.

Поставим задачу — наклеить небольшие бачки. Для этого, взяв необходимое количество крепе, расщепим его и придадим волосу необходимую форму. Смажем лаком кожу лица на месте будущей наклейки. Приклейте волос следует начать сверху вниз, расчесывая края гребенкой и прижимая их, чтобы тщательно приклеились.

В случае необходимости наклейка может быть подправлена ножницами, но надеяться только на работу ножниц ни в коем случае нельзя.

Брови выклеиваются из тонкой пластинки крепе, слегка скрученной между ладонями, — начиная от внутреннего конца брови к наружному, волос плотно приклеивается по рисунку, который необходимо придать бровям. Нависшие брови наклеиваются так, чтобы волос нависал над глазами. Для этого пластинка крепе несколько оттягивается горячими щипцами, подрезаются ножницами головки волос и приклеиваются к коже только в верхней части, т. е. головками волоса, нависающие же концы обрезаются ножницами, смотря по необходимости.

Усы: никогда не следует приклеивать из одного куска крепе. Их составляют из двух половинок, которые необходимо приготовить заранее, пальцами или щипцами придав волосу необходимую форму. Концы усов при наклейке направляются или вверх, или вниз, или прямо, смотря по заданию. Острые нафабранные концы получаются при склейке их лаком и при закручивании мокрыми пальцами.

Небольшую бороду можно приклеить из одного куска крепе. Придав необходимую форму волосу, крепе подклеивают снизу подбородка. Края расчесывают гребенкой вверх.

Большая борода клеится из нескольких отдельных частей, в зависимости от ее величины. Таких частей должно быть не менее четырех: нижняя подбородочная часть, две верхних подбородочных, захватывающие часть щек, и эспаньолка. Наклейка начинается с нижней части подбородка, переходит потом к верхним щечным частям, наконец, приклеивается эспаньолка. Наклеенную растительность следует несколько прижать полотенцем и придержать, пока она не приклеится, потом расправить и уложить в требуемую форму, а в случае необходимости подстричь ножницами (табл. XXIX).

В качестве заключительного тренировочного упражнения по технике грима следует выполнить сложный характерный грим по эскизу.

Гримирование по эскизу

Работа над гримом по специально сделанному художником эскизу особых затруднений не представляет, особенно если эскиз сделан в красках. В тех случаях, когда на эскизе не учтены пластические данные лица актера, эскиз приходится несколько видоизменять и приспособлять к лицу, но это необходимо делать так, чтобы сохранить основной характер эскиза, цвета красок, манеру и стиль художника.

Сложнее выполнение грима по эскизу, сделанному без красок, так как красочные его разрешения приходится находить самому. В тех случаях, когда для грима используются живописные произведения, рисунки или фотографии, не рассчитанные специально для грима, следует учитывать особенности живописной техники и техники грима. Это относится, главным образом, к светотени, так как художник очень редко рисует лицо, освещенное прямым лобовым светом, в расчете на который делается грим. Поэтому ту светотень, которую дает художник, воспроизводить в гриме полностью нельзя, а следует, анализируя те формы, которые дает художник, передавать их светотенью, характерной для условий освещения сцены.

Выполняя сложное задание, необходимо, как уже ранее указывалось, предварительно сделать все подготовительные работы:

приготовить необходимые объемные наклейки, подобрать соответствующий парик, наклейки растительности и т. п. Выполнение грима следует начинать с наклеивания объемных деталей и налеепок, если они необходимы в гриме. Если парик со лбом, он надевается до накладывания общего тона и красок, так как необходимо замаскировать рубец парика. Если кромка парика тонкая, то ее замазывают общим тоном; если же грубая — необходимо предварительно наклеить ленточку из газа и потом уже закрасить общим тоном.

Парики без лба, не требующие маскировки, а также дамские обычно надеваются после гримирования.

После того как парик надет и наклеены объемные детали, накладывается общий тон. При наложении последнего необходимо обратить особое внимание на маскировку парика и налеепок; они должны быть загримированы и закончены так, чтобы полностью сливались с лицом актера. При выполнении грима места для налеепок растительности (бороды, усов и т. п.) оставляются незагримированными, так как иначе наклейки будут плохо держаться. Иногда, чтобы наклейки лучше держались, на месте будущей наклейки предварительно наклеивается тонко расщепленный кусочек ваты.

Наклейка растительности при первых поисках грима часто делается до накладывания красок, так как она сразу придает лицу определенный характерный вид, подсказывающий дальнейшее выполнение грима. При повторных выполнениях грима, а также при работе по эскизу, сначала накладываются краски, (места для налеепок оставляют чистыми), а затем уже после запудривания грима наклеиваются наклейки из волос. Это предохраняет наклейки от излишнего загрязнения гримировальными красками и в особенности пудрой.

Постепенный процесс выполнения задания показан на табл. XXVII и XXVIII.

ГРИМ И СВЕТ

1. ВЛИЯНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ СЦЕНЫ НА ГРИМ

Актер, выполняющий грим в условиях конкретного спектакля, должен учитывать величину сцены, размеры зрительного зала, характер освещения сценической площадки.

При малых размерах сцены и зрительного зала, когда зритель видит актера на близком расстоянии, резкий, грубо сделанный грим будет раздражать зрителя, мешать восприятию спектакля. То же произойдет, если расстояние от сцены до зрителя несколько больше, но освещена сцена очень сильно.

При больших размерах зрительного зала и сцены, когда зритель рассматривает актера с далекого расстояния, или при близком расстоянии, но при слабой освещенности сцены, — грим, сделанный мягко, с мелкими деталями, не будет производить должного впечатления, так как просто не будет видим.

В качестве примера можно привести опыт, поставленный в театральной лаборатории б. Государственной академии искусствознания.¹

На лице актера был сделан грим различной резкости на правой и левой стороне лица (рис. 50).

Более мягко сделанная сторона грима выглядела при освещении опытной площадки, равном 480 люксам, на расстоянии от 8,5 м до 12,5 м (1—6 ряд зрительного зала лаборатории), вполне нормально.

Грим с другой стороны лица, сделанный более сильно, в данных условиях выглядел слишком резким, и только при рассмотрении его с расстояния свыше 18 м становился приемлемым.

Чтобы эта сторона грима выглядела нормально из первых рядов, пришлось освещенность сцены уменьшить до 100 люксов, но тогда другая (слабая) сторона уже начинала теряться, и на расстоянии 10 м грим был неразличим. Этот опыт показывает, что, если бы в каком-нибудь случае мы или уменьшили освещенность сцены в четыре раза или увеличили расстояние до зрителя в два раза больше, чем обычно, то грим пришлось бы также сделать резче, примерно, в два раза.

¹ В настоящее время лаборатория находится при Ленинградской консерватории.

Помимо силы резкости теневых пятен в гриме имеют большое значение и цвета красок.

При слабом освещении нельзя использовать тусклые оттенки цвета и полутона красок, — в таких случаях краски должны быть яркие и чистые.

Можно вывести следующую обобщающую рабочую формулу: при большой освещенности сцены, а также при близком расположении зрителя, грим следует делать мягче, переходы от тона к тону — более плавно, цвета красок могут быть тусклые; при слабой освещенности сцены, а также при большой отдаленности зрителя, грим должен быть сделан резче, переходы от тона к тону — контрастно, цвета красок — более яркие и чистые. При больших размерах зрительного зала грим рассчитывается на его середину.

Цвет грима при освещении концентрированным лучом и при рассеянном свете

Необходимо указать еще на различный характер впечатления, которое создается при освещении грима концентрированным пучком света и рассеянным светом.

В первом случае грим выглядит более объемным, так как естественное расположение теней, образующихся на лице актера, выявляет его объемную форму.

При этом необходимо, чтобы грим соответствовал анатомической структуре лица актера, не резко изменял ее, иначе иллюзия, искусственно созданная красками, при концентрированном свете нарушится. Отсюда видно, что резкое изменение форм лица актера только живописными приемами грима при концентрированном луче света почти невозможно. Такой грим следует выполнять, применяя скульптурно-объемные приемы грима.

Наоборот, когда грим связан со строением лица актера и подчеркивает его формы, особенно сильного, резкого накладывания красок и выявления объема светотенью не требуется, так как объем и так уже подчеркивается направленным светом.

Освещение концентрированным лучом света типично для современной сцены. Ровное освещение сцены, «без теней», типично для старой сцены, в условиях которой возникла и развивалась так называемая «светотеневая» — живописная — техника грима.

Рассеянный свет делает лицо актера как бы лишенным объема — плоским, и для подчеркивания его объемности необходима хорошая тушовка, с четко наложенными тенями, моделирующими формы лица. Так как естественные тени, подчеркивающие формы лица актера, при рассеянном свете выявлены слабо, то в данных условиях освещения возможно более широкое применение живописных приемов грима.

В различные периоды истории театра техника грима, не меняясь принципиально, все же корректировалась в зависимости от изменения характера источника света.

Переход
(в 20-х и
(в 80-х
мировани
ния всей
Так,
на сцене
имело св
имеющее
рит, кото

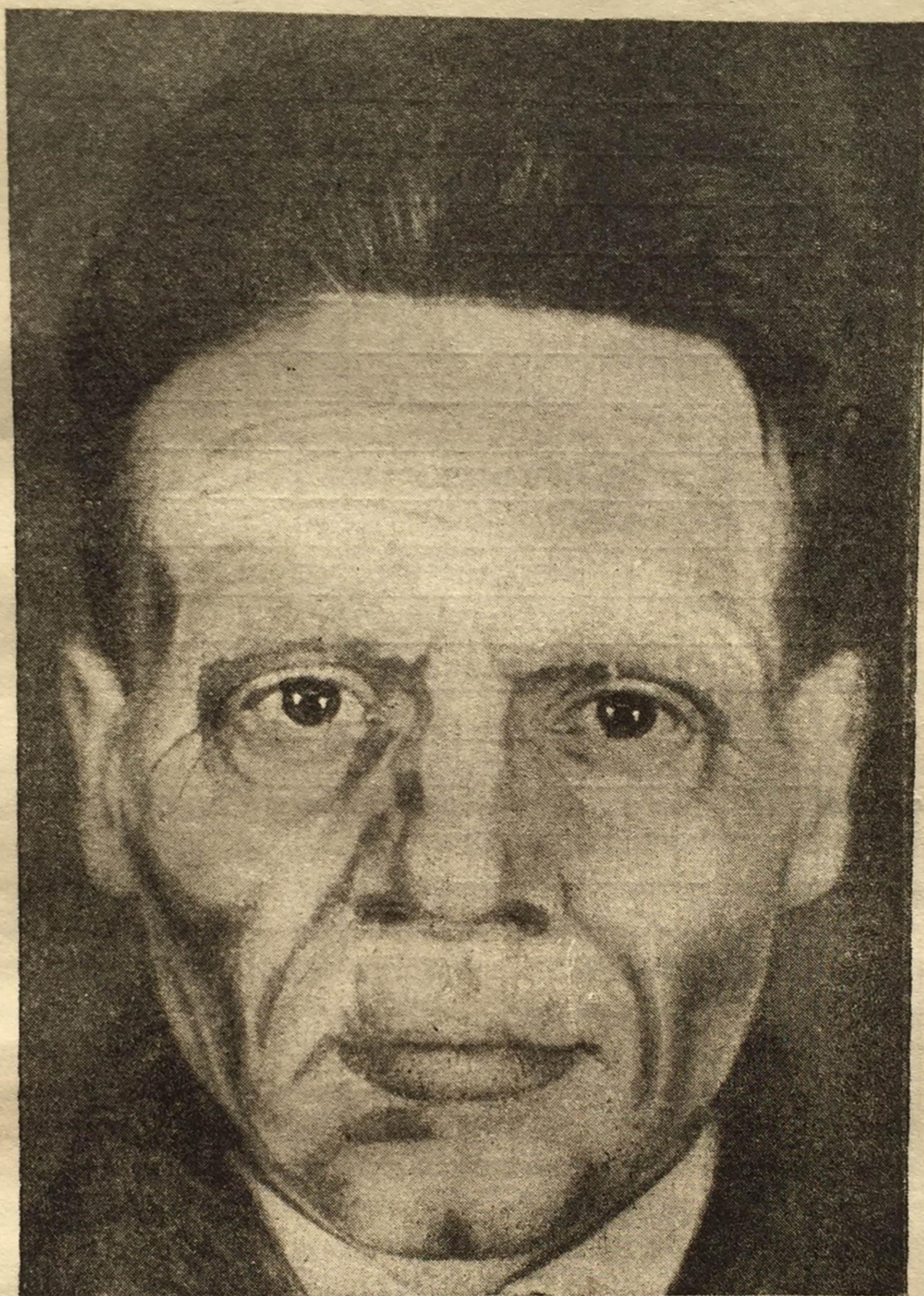
Сторона с резко нанесенным
гримомСторона с более мягко нане-
сенным гримом

Рис. 50. Грим и свет.

Переходы от освещения масляного и свечами к газовому (в 20-х и 30-х годах XIX в.) и от газа — к электрическому свету (в 80-х годах) потребовали не только менее резкой техники гримирования (благодаря большей освещенности сцены), но и изменения всей палитры и характера гримировальных красок.

Так, Кюфтырев указывает, что «в прежние времена, когда на сцене употреблялось масляное освещение, жидкое притирание имело свое значение, потому что пламя от масляного освещения, имеющее красноватый отблеск, сообщает белилам нежный колорит, который очень хорошо гармонирует с сухими румянами. При

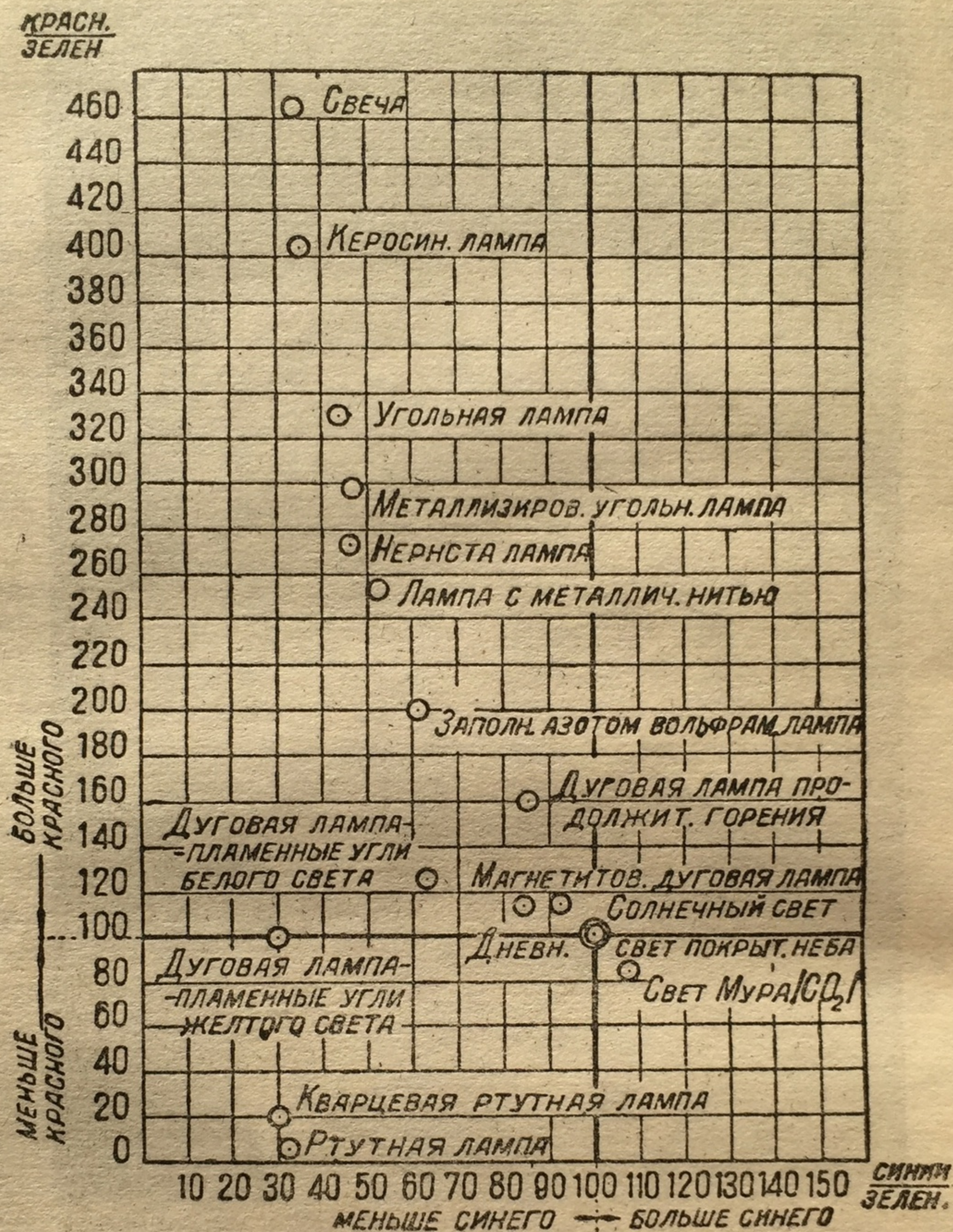


Рис. 51. Сравнительная таблица спектров различных источников света (по L. Bloch'y).

газовом же освещении белила делают лицо чрезвычайно бледным и безжизненным; поэтому при газовом освещении следует непременно употреблять жирное притирание для того, чтобы лицо актера стало красивее и получило свежесть и жизнь. Такое действие оказывает светлый охряный цвет жирного притирания вместе с нежной алой краской, которую гримирующийся может изменить до самого нежно-розового «цвета».¹ «Жирное охряного цвета притирание с алой краской», о которых пишет Кофтырев, являются теми красками для общего тона, которые сменили преж-

ние белила в связи с переходом от масляного освещения к газу. Эти цвета общего тона существуют и сейчас в наборе гримировальных красок. С переходом на электрическое освещение сцены характер света снова изменился по своему спектральному составу и имеет другую цветность.

Особенности
техники грима
в разных усло-
виях освеще-
ния сцены

При сравнении цветовых характеристик различных источников света — дневной свет, керосиновая лампа, электрическая лампочка накаливания, дуговой прожектор (рис. 51) — естественно возникает вопрос, каковы же особенности техники грима в данных условиях освещения и какова должна быть при этом палитра гримировальных красок?

Вопросы эти интересны не только теоретически, но имеют и большое практическое значение.

В наших условиях очень часты выезды театра не только в помещение другого театра с оборудованной сценой, где имеется возможность создать то же освещение, что и на стационаре, но и в деревню, в колхоз. А там не всегда имеется возможность осветить сцену так, как хотелось бы постановщику. Надо уметь загримироваться, чтобы играть и на солнце, и при керосиновых лампах, и при свете газонакалильных ламп.

Но особенно сильные изменения грима происходят при современном освещении сцены в случае пользования различными цветными светофильтрами.

К сожалению, мы пока еще не располагаем достаточно точными теоретически разработанными материалами в этой области. На основе же имеющихся наблюдений в театре и ряда экспериментально-опытных работ мы можем пока дать только общие ориентировочные указания, которые помогут избежать первых грубых ошибок в практической работе.

2. ВЛИЯНИЕ ЦВЕТА ОСВЕЩЕНИЯ НА ГРИМ

Мы воспринимаем цвет окружающих предметов только при наличии освещения, причем наше восприятие цвета в значительной степени зависит от цвета освещения.

Изменение
цвета грими-
ровальных
красок при
цветном
освещении

Если закрасить кусочки бумаги различными гримировальными красками, поместить их на черный фон и затем освещать их светом, различно окрашенным при помощи светофильтров, то цвета красок будут все время изменяться в зависимости от цвета освещения.

Приводимая таблица является только ориентировочной, так как гримировальные краски и светофильтры не стандартизованы. По-

этому при работе с несколько иными оттенками красок и светофильтров результаты получаются несколько другие.

Цвета гримиро- вальных красок	Цвета светофильтров				
	Красный	Желтый	Зеленый	Синий	Сине- фиолетовый
Белый	Розовый	Светлый желтый	Светлый зеленый	Светлый голубой	Светлый сине-фиоле- товый
Общий тон № 2	Розовый	Светлый желтовато- сероватый	Светлый зеленовато- желтый	Светлый голубовато- серый	Светлый розовато- фиолетовый
Общий тон № 3	Розовый	Желтый	Сранжевый	Серый	Оранжевый
Светло- красный	Розовый	Красно- сранжевый	Кирпично- красный	Темно- малиновый	Яркий красный
Темно- красный	Грязно- розовый	Темно- красный	Коричне- вый	Черный	Красный
Коричне- вый	Коричне- вый	Коричне- вый	Темно- коричневый	Темно- коричневый	Коричне- вый
Синий	Черный	Серый, почти черный	Зеленовато- серый	Светлый синий	Яркий синий
Черный	Черный	Черный	Черный	Черный	Черный

Эти изменения цвета красок происходят потому, что дневной свет, свет электрической лампы, вольтовой дуги, свет, прошедший через светофильтр, и т. п. являются сложным светом. Это означает, что он состоит из отдельных световых потоков, являющихся простейшими, так называемыми однородными (т. е. одного цвета). Таких однородных световых потоков фактически бесчисленное множество. На глаз же можно различить лишь примерно до ста пятидесяти.

Так называемый белый свет (электрической лампы, дуги, дневной) образуется при смешивании большого числа однородных световых потоков. Свет, прошедший через цветной светофильтр, не

содержит некоторых однородных потоков, другие содержит в незначительном количестве.

Например, после прохождения через красный светофильтр свет содержит лишь однородные световые потоки различных красных оттенков.

Падая на любое непрозрачное тело, свет частью отражается от него, частью поглощается им. Белая поверхность отражает в равной мере все падающие на нее лучи. Поэтому, если осветить белую поверхность белым светом, она будет казаться белой.

Если же белую поверхность осветить красным светом, она будет казаться красной, так как никакого света, кроме падающего на нее красного, она не отражает.

Цветная поверхность отражает падающий на нее луч не в одинаковой мере. Например, зеленая поверхность при освещении белым светом отразит лишь однородные световые потоки различных зеленых оттенков и поглотит все остальные. Если же зеленую поверхность осветить красным светом, который она полностью поглотит, то она будет казаться черной, так как все остальные лучи, которые поверхность эта могла бы отразить (в том числе и зеленые) уже поглощены светофильтром.

Подобные же изменения происходят и с гримом на сцене. Для примера рассмотрим грим «молодого лица» в условиях различного цветного освещения.

При красном светофильтре свет не будет содержать в себе почти никаких других лучей, кроме красных.

Поэтому краски грима, отражающие красные лучи (общий тон, окраска губ, румяна), будут красными. Но так как общий тон и румяна отражают красный в одинаковой степени, то исчезнет разница между румянами и общим тоном. В такой цветовой среде все лицо в общем будет казаться как бы побледневшим.¹

Синий цвет подводки глаз, как поглощающий красный, будет выглядеть черным.

При зеленом светофильтре, пропускающем всю зеленую часть спектра, частично сине-зеленую и желтую и в очень слабой степени — красную, красные краски (румяна, губы) слабо выявят свой цвет благодаря незначительному количеству красных лучей при зеленом свете, и поэтому будут казаться бурыми, почти черными.

Общий тон, отражающий желтые и зеленые лучи, станет желтовато-зеленым и, в общем, бледным.

¹ Данное явление возникает в результате сложного психо-физиологического процесса, называемого трансформацией (см. С. В. Кравков. Глаз и его работа. Госмедиздат. М. 1932).

Синий (подводка глаз), поглощающий желтый, превратится в грязносиний.

Синий светофильтр пропускает сине-зеленую часть спектра и небольшую часть красных лучей. Общий тон становится белесым грязносиневатого цвета. Красные краски темнеют, принимая несколько лиловатый оттенок. Синяя подводка становится иногда совершенно невидимой.

Сине-фиолетовый светофильтр почти в одинаковой степени пропускает синие и красные лучи, которые отражаются красными и синими красками грима, причем по контрасту с белесоватой сине-фиолетовой окраской общего тона они выделяются очень ярко.

Желтый светофильтр не пропускает синих лучей, поэтому синяя подводка глаз становится черной. Желтоватые тона становятся белесоватыми.

Необходимо отметить, что чем большей чистотой и насыщенностью обладает цветной луч, прошедший через фильтр, тем ближе он к спектральному, и тем резче изменение цвета красок в гриме. Если бы фильтры обладали идеальными свойствами пропускать только однородные лучи, без всяких примесей, а краски обладали бы теми же идеальными свойствами отражения, то в театре почти невозможно было бы избежать резких трансформаций грима. Но на практике светофильтры и краски не идеальны, светофильтры пропускают не только однородные лучи своего цвета, но и некоторое количество лучей других цветов, вместе с тем краски также не являются идеально чистыми, и в результате гамма видимых цветов красок при том или ином светофильтре несколько расширяется. Поэтому посредством подбора соответствующих фильтров, с одной стороны, а с другой — посредством некоторого изменения палитры гримировальных красок, возможно до некоторой степени корректирование грима при цветном освещении.

Трансформирующийся грим

Зная законы отражения и поглощения света, мы можем построить и трансформирующийся грим. Так, например, подобрав соответствующий красный светофильтр и такой цвет красноватооранжевой краски, которая была бы совершенно невидима на лице при красном освещении, но которая будет давать коричневый цвет при соответствующем зеленом фильтре, мы добьемся соответствующих результатов трансформирующего грима.

Используя эту краску как теневую, сделаем, например, грим «старого лица». При освещении этого грима красным лицо будет выглядеть так же, как и без грима, а переключая красный свет на зеленый, мы превратим лицо в старое.

На этом можно построить ряд очень эффектных гримов-превращений, как, например, превращение Фауста. Примерный проект осуществления грима Фауста может быть следующий.

Грим делается резко характерный, с сильным подчеркиванием глазных впадин, щек, лба, морщин и т. д., но теневые пятна накладываются оранжево-красной краской с расчетом, что последняя при зеленом свете будет выглядеть коричневой, а при красном свете — исчезнет. Парик, бороду, усы и брови следует сделать из волос, окрашенных в зеленый цвет, причем необходимо так рассчитать их окраску, чтобы при зеленом освещении волосы выглядели седыми, а при красном — черными или темно-каштановыми. Форму прически следует подобрать такую, которая подходила бы и для старого и для молодого возраста, например, полудлинные волосы, зачесанные назад.

Оправдать зеленое освещение сцены в начале картины вполне возможно, — это свет, пропускаемый какой-нибудь зеленой химической ретортой или «алхимический огонь» в лаборатории Фауста. При таком свете Фауст в предлагаемом гриме будет выглядеть старым, с седыми волосами, с седой бородой, с седыми усами и бровями.

При превращении свет на сцене переключается на традиционный — красный, идущий от Мефистофеля.

Это переключение света превращает Фауста в молодого, так как красный грим его исчезает, а зеленые волосы темнеют, и Фауст оказывается в темном парике с темной бородкой и усами.

После этой сцены актер перегримировывается и делает свой грим из расчета на обычное освещение сцены.

Корректирование цвета грима

Достигается это подбором светофильтров и цвета гримировальных красок и в театре производится опытным путем. Дать в этом отношении совершенно точные указания невозможно, так как результаты зависят от малейших изменений взаимовлияющих компонентов. Так, например, грим должен выполняться с учетом того цветного фона, на котором актер будет действовать, а также с учетом его костюма. Имеют значение отражения яркого цветного костюма, контраст цвета костюма с гримом, цвет парика, его контраст с гримом, осложнения, возникающие с изменением цвета при цветном освещении, и т. д.

Всех компонентов, которые могут возникнуть в конкретных условиях спектакля и оказывать свое влияние на грим, предугадать невозможно. Поэтому нижеприводимые выводы, сделанные на основе наблюдений и ряда опытных работ, следует рассматривать только как ориентировочные и требующие дальнейшего уточнения и видоизменения в зависимости от условий практической работы.

Белесоватые, слабо насыщенные светофильтры (светложелтый, розовый, светлоголубой, светлозеленый, светлофиолетовый и т. п.) изменяют цвета грима столь незначительно, что практически это юсового значения не имеет.

При сильно насыщенных светофильтрах (красный, зеленый, синий, сине-фиолетовый и т. д.) грим вообще изменяется резко и нуждается в коррективах, хотя «характерные» гримы, не имеющие ярко выраженного живописного цветового разрешения, а выполняемые в юбчных оттенках коричневых тонов, изменяются мало. Чаще всего такие гримы сильно светлеют и несколько теряются при красном свете, — в этих случаях необходимо более резко подчеркнуть теневые места. Гримы, выполненные яркими, чистыми цветами красок, резко меняют свой характер, вплоть до полной трансформации, и, следовательно, используемые цвета красок должны находиться в определенных соотношениях с цветом освещения. То же юсится и к гримам так называемого «молодого лица», возможности корректирования которого мы разберем более подробно.

Красный свет. Общий тон почти безразличен, так как при красном свете оттенков его цвета не видно. Румяна не видны, и передать характер румяного лица невозможно; здесь следует только подчеркнуть форму щек подтушовкой их малиново-коричневыми красками. Так же необходимо передать и форму носа.

Подводку глаз следует делать или коричневой или светлосиней краской. Губы подводить нужно темнокрасной краской с подтушовкой или окантовкой их рельефа. Весь грим при нормальном свете выглядит на светлом тоне коричневато-красным. Тушовку нужно делать очень четко и чисто.

Зеленый свет. Следует обращать юсобое внимание на цвет юбщего тона, так как светлые краски юбщего тона выглядят мертвенно-зелеными, а темные тона (№ 3 и так называемые «загарные») ючень сильно темнеют. При таком освещении красками, приближающимися к нормальным цветам кожи, являются желтоватые оттенки юбщего тона. Румяна накладывать сильно нельзя, так как они выглядят черными. Наиболее близко характер румян передается в данном случае желто-оранжевой краской.

Подводку губ следует делать слабо. Подводку глаз делать коричневатой краской.

Синий свет. Общий тон, менее резко изменяющийся — светлый, желтовато-розовый, соответствует примерно № 2 по Лейхнеру. Румяна брать карминного оттенка, класть слабо.

Губы подводятся слабо. Глаза нельзя подводить синим, так как синяя подводка не будет видна.

Влияние
Синий
ных и к
от этого
неру).
Румяна

лучше —

Губы

Под

красные

щением

В те

прокорр

чаях, не

В да

грим «м

женный

лой кра

глаз —

След

средстве

подсвет

не нужн

стый бе

Прекр

не сильн

фильтро

новному

щему эф

димость

Учить

получаем

личных и

чество, со

В этих

того или

освещенн

Так, с

менее бог

ческом св

годаря юб

соватыми.

новой лам

лампе буду

го светофи

ном освещ

ослаблять

Сине-фиолетовый. При этом свете следует избегать темных и красноватых по цвету общих тонов, так как лицо станет от этого яркокрасным. Лучше всего применять тон № 2 (по Лейхнеру).

Румяна можно накладывать нормально, но не яркие по цвету; лучше — карминного оттенка.

Губы следует подводить не очень ярко, но четко.

Подводка глаз может быть и синяя. Следует учитывать, что красные и синие цвета при этом очень сильно выявляются освещением.

В тех случаях, когда на сцене освещение меняется по цвету, прокорректировать грим так, чтобы он был одинаков во всех случаях, невозможно.

В данном случае наиболее цветоустойчивым будет следующий грим «молодого лица»: общий тон № 2 Лейхнера; не ярко наложенный румянец карминного оттенка; несильная подводка губ светлой красной краской, с окантовкой рельефа губ темным; подводка глаз — коричневая.

Следует указать, что в тех случаях, когда лицо актера непосредственно не освещается цветным лучом света, а используется подсветка, которая выделяет лицо актера, грима корректировать не нужно. В качестве подсветки при этом вовсе не обязателен чистый белый источник света, — подсветка может быть и цветная.

Прекрасно, например, корректирует грим подсветка, сделанная не сильным источником света, закрытая цветным матовым светофильтром (слабой насыщенности), по цвету, дополнительному к основному свету освещения сцены. Такая подсветка, не мешая общему эффекту цветного освещения сцены, создает нормальную видимость грима.

Учитывая влияние цветного освещения на изменение грима, мы получаем возможность предвидеть также изменение грима при различных источниках освещения сцены: керосиновая лампа, электричество, солнечный свет и т. п.

В этих случаях приходится учитывать цветовую характеристику того или иного источника света, принимая во внимание и общую освещенность сценической площадки.

Так, спектр электрического света, по сравнению с солнечным, менее богат синими и фиолетовыми лучами, поэтому при электрическом свете обедняется гамма синих и фиолетовых тонов, а благодаря общей желтоватости света, желтые цвета становятся белесоватыми. Еще в большей степени это относится к свету керосиновой лампы. Поэтому принципы гримирования при керосиновой лампе будут приближаться к тем, которые характерны для желтого светофильтра с учетом общей освещенности на сцене. При дневном освещении, наоборот, все красные тона в гриме необходимо ослаблять и не пользоваться красноватыми общими тонами.

В заключение следует указать, что современные театральные уборные должны быть оборудованы так, чтобы возможно было изменять цвет освещения, ибо правильного разрешения грима можно практически добиться только гримируясь в условиях, тождественных с условиями освещения на сцене.

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ ГРИМА

1. КОМПОЗИЦИЯ

Композиция есть единство всех компонентов произведения, соподчиненных друг другу, соответствующее основному замыслу произведения.

В театре таким общим организующим началом, приводящим к определенному единству все компоненты спектакля, является возникающий на основе драматургического материала творческий замысел и план постановки. Соответственно этому творческому плану создается определенная трактовка роли и образное ее воплощение актером.

**Грим
как компонент
образа**

Грим является одним из компонентов построения образа, на нем лежит задача оформить лицо актера и, в зависимости от трактовки роли, придать ему такую выразительность, которая способствовала бы максимальному и всестороннему раскрытию образа. Следовательно, композиция грима есть такая организация выразительных средств его применительно к пластическим данным лица актера, которая способствует наибольшей конкретизации и наглядности образа в определенной его трактовке, возникающей на основе общего творческого замысла и плана постановки.

Грим не может быть найден в готовом виде, оторванно от образа, вне его. Актер при создании образа должен творчески использовать грим как один из элементов художественной выразительности.

**Основные
этапы работы
над гримом**

Следовательно, работа над гримом должна проходить те же основные этапы, что и работа над ролью.

Первый этап работы над гримом — подготовительный. Он включает анализ драматургического материала, анализ роли, накопление конкретного материала (изучение типичных явлений жизни, подбор иконографических материалов, ознакомление с литературно-описательными материалами и т. д.).

Второй этап — создание проекта грима (эскиз грима). В этой стадии работы происходит отбор и организация накопленного материала на основе анализа сценического образа, создаваемого

актером, и тех требований, которые предъявляет к нему режиссерский замысел подготовляемого спектакля.

Третий этап — выполнение грима, доработка его, т. е. проверка грима на репетициях, внесение поправок, изменений и окончательное фиксирование грима в соответствии с окончательной общей композицией образа.

Четвертый этап — грим в спектакле: изменение его в связи с ростом и углублением образа в самом спектакле.

Подготовительный этап в композиции грима

Работа на первом этапе сливается с той, которую проводит актер, работая над ролью, создавая ее план и трактовку. Поэтому отметим только характерные моменты, имеющие значение и для построения грима.

На основе анализа пьесы определяется историческая и социальная среда, отображенная в пьесе, социальная и классовая характеристика действующего лица, характер героя, профессия, возраст и т. д. В пьесе иногда можно найти и подробные указания, непосредственно характеризующие внешность действующих лиц. Такие описания внешности драматург дает иногда в ремарках и репликах. Например, ремарки у Бернарда Шоу в пьесе «Ученик дьявола».

«Миссис Доджен. — Она особа не из пленительных, но, просидев всю ночь, какая женщина производит выгодное впечатление? Лицо же миссис Доджен, даже при наилучшей обстановке, покрыто отталкивающими морщинами, в которых пустые формы и обряды мертвого пуританизма подчеркивают грубый нрав и злую гордыню». Или там же: «За ним идет родня, во главе со старшим дядюшкой, Вильямом Додженом — крупным, бесформенным человеком; нос бутылкой: очевидно, — не аскет. Ни одежда, ни вечно озабоченная жена не указывают на его материальное благополучие. Младший дядя — Тит Доджен — сухое, маленькое существо, помесь таксы с человеком».

В подобных случаях, когда ремарки драматурга ярко характеризуют внешность действующего лица и когда характеристика автора совпадает с трактовкой роли актером, работа над композицией грима значительно упрощается. Когда же трактовка образа намечается иная, естественно, что выполнять грим на основе ремарок нельзя. В лучшем случае, они могут иметь только ориентировочное значение. Иногда характеристику внешности действующих лиц автор дает в репликах. Например, в «Борисе Годунове» Пушкина из реплик действующих лиц выясняется внешность Варлаама и Григория.

Григорий. А лет ему, вору Гришке, отроду (смотря на Варлаама) за пятьдесят... А росту он среднего, лоб имеет плешивый, бороду седую, брюхо толстое.

В а р л а а м (читает по слогам). А лет ему от ро-ду двадцать... Что, брат, где тут пятьдесят? Видишь — двадцать. А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, на щеке бородавка на лбу — другая. Да это, друг, уж не ты ли?

В подобных случаях, чтобы не было расхождения между словами и внешностью действующих лиц, грим должен соответствовать тем описаниям, которые имеются в репликах.

Таким образом, если описание внешности действующего лица, заключенное в ремарках автора, носит ориентировочный характер и не всегда обязательно для выполнения, то материал, данный в репликах действующих лиц, должен быть непременно учтен при композиции грима.

Но как бы подробны и точны ни были указания автора, все же они обычно недостаточны для создания грима, и необходимо значительно более подробное изучение и накапливание дополнительных материалов. Для грима особенно ценны личные наблюдения актера.

Большую помощь в накоплении материалов для грима, а также в отыскании характера лица, окажет для актера рисование. Актер может зарисовать то, что ему кажется характерным, чтобы потом из набросков компоновать по своей идее полный тип, для него необходимый.

Но не всегда личные наблюдения и зарисовки возможны. Если материал пьесы относится к другой исторической эпохе, актер в первую очередь обращается к изучению музейных, этнографических, литературных, критических, исторических и тому подобных материалов. В итоге у актера постепенно накапливается ряд образных представлений о людях, подобных тем, которые изображены драматургом.

Накапливание различных иконографических материалов производится иногда актерами независимо от работы над определенной ролью, а как возможный материал для будущих ролей. Так, например, актеры часто собирают альбомы разных рисунков и фотографий, делают вырезки карикатур, производят зарисовки типичных лиц и т. п.

Такая повседневная работа чрезвычайно полезна, так как в результате ее не только накапливается огромное количество материалов, которые могут быть использованы как мотивы для будущих гримов, но и развиваются необходимые для актера, как и для всякого художника, наблюдательность и умение улавливать и запоминать типичные и характерные явления в жизни.

Создание проекта грима

Второй период — это период репетиций, когда на основе изученных и накопленных материалов актер строит свой сценический образ. В этот период происходит и отбор накопленных материалов для грима, создается проект грима (наиболее законченная форма его — эскиз грима).

Отбирая накопленный материал, актер учитывает, с одной стороны, ту выразительность, которая создается уже непосредственно самим телом и лицом актера, а с другой — те стилевые и жанровые особенности, которые характерны для данного спектакля. Учитывая выразительность своего лица, актер стремится к минимальному использованию грима, добавляя гримом только то, что особенно важно донести до зрителя. Учет стилевых и жанровых особенностей спектакля подсказывает ему, как сделать грим, т. е. найти и в гриме тождественный стиль.

Уже первичная подготовительная работа по накоплению материала для грима должна проходить под знаком определенного жанра и стиля спектакля. Запоминая типичное в жизни, отбирая те или иные иконографические материалы, актер имеет в виду не только что он будет передавать гримом, но и как он будет характеризовать образ.

Один из интересных примеров работы над гримом в соответствии с социальной характеристикой образа дает артистка Глизер.

В роли Глафиры («Инга» Глебова) Глизер поставила себе задачей показать собирательный тип женщины — работницы, входящей в жизнь в условиях революции.

«Я не хотела, — говорит Глизер, — чтобы Глафира была плакатной женщиной и росла «диаграммой». Я хотела, чтобы она карабкалась по жизненной лестнице».

Глизер пытается представить себе подобную женщину-работницу. «Кто они в своей массе? Красавицы, стандарт которых мы видим в западном кино или в образах театральных героинь с тремоло в голосе? Нет. Это малозаметные, серые женщины, которых коверкала жизнь. Непосильный изнуряющий труд с малых лет делал их лица бледными и измученными, руки от вечной работы козявыми, спины согнутыми. Где уж тут до женских чар!».

И в соответствии с такой трактовкой образа намечается проект грима — изобразить Глафиру некрасивой, неуклюжей женщиной.¹ Четкостью формы, достигнутой минимумом изобразительных средств, и в то же время чрезвычайной обостренностью социальной характеристики поражают, например, гримы актрисы С. Бирман.

Бирман «подчиняется рисунку спектакля, ищет соответствующего стиля игры». Создавая образ королевы Анны в спектакле «Человек, который смеется» (по Гюго), Бирман сатирически и зло раскрывает ее по линии трагифарса. «У королевы Анны жалкий обнаженный череп, диспропорция движений и костюма, ломаность интонации, жадный и злой взгляд, соединение королевского деспотизма с качествами мелочной мещанки...»

¹ «Актеры театра Революции о театре и о себе», «Сов. театр», № 1, 1933.

Исполняя роль Трощиной в «Чудаке», «умело и умно связав черты психологические и социальные в крепкий узел, Бирман дала обостренный и внутренне наполненный образ работницы, овладевающей в мучительном и трудном процессе практикой управления».

«У Трощиной размашистые движения, широкие шаги и безудержная торопливость, вспотевшее лицо, недоуменный и осторожный взгляд перед вещами и событиями, не доходящими до ее сознания, внезапная властная решительность».¹

Чтобы проследить, как трактовка роли влияет на характер грима, интересно сравнить гримы нескольких актеров в одной и той же роли.

Сравним, например, исполнение роли Фамусова («Горе от ума») различными артистами.

У К. Н. Рыбакова Фамусов — старый родовитый либерал; «звездоносец из государственного совета, нечто вроде генерала Мюрдвинова, восхваляемого декабристами: так много доброты и ума было в его круглых, грустно-молодых глазах и полускептической усталости губ». У Южина Фамусов — заведомый старый масон из первого тургеневского кружка, едва ли не пострадавший с Новиковым при Екатерине, «прощенный» Павлом и при Александре на своем казенном месте сидевший не без опаски перед Аракчеевым и Фотием. У В. Н. Давыдова Фамусов — не вельможа «на его чванно-суховатом лице лежал отпечаток сухой важности петербургского бюрократа». У Фамусова в исполнении А. П. Ленского — «каждая кровинка, каждый мускул были верны социальному костяку и историко-бытовой плоти барина не из очень знатных, управляющего казенным местом не из самых важных, зато крепостника из самых твердых». «Лицо круглое, сдобное, с двойным, а может быть, и с тройным подбородком (отнюдь не от болезни, а от пшеничного и сливочного изобилия), с ямками, как в круге сыра, и необыкновенная живость, даже бойкость в этом лице»² (рис. 52).

Эти примеры наглядно показывают, что с каждой новой трактовкой роли и возникающей отсюда новой характеристикой образа грим находит новое разрешение.

Совершенно ясно, что такое полное слияние создаваемого актером образа с оформлением его лица возможно только при наличии большой «репетиционной» работы в поисках грима. Известно, например, что актеру Ленскому эту работу облегчало его умение прекрасно рисовать: от эскиза грима он переходил к его выполнению на лице. Но не все, к сожалению, актеры обладают такими способностями к рисованию. Если их нет, — следует прибегнуть

¹ П. Марков. Бирман С., «Сов. театр», № 11, 1931.

² С. Дурьлин. А. П. Ленский. «Театр и драматургия», № 9, 1933.

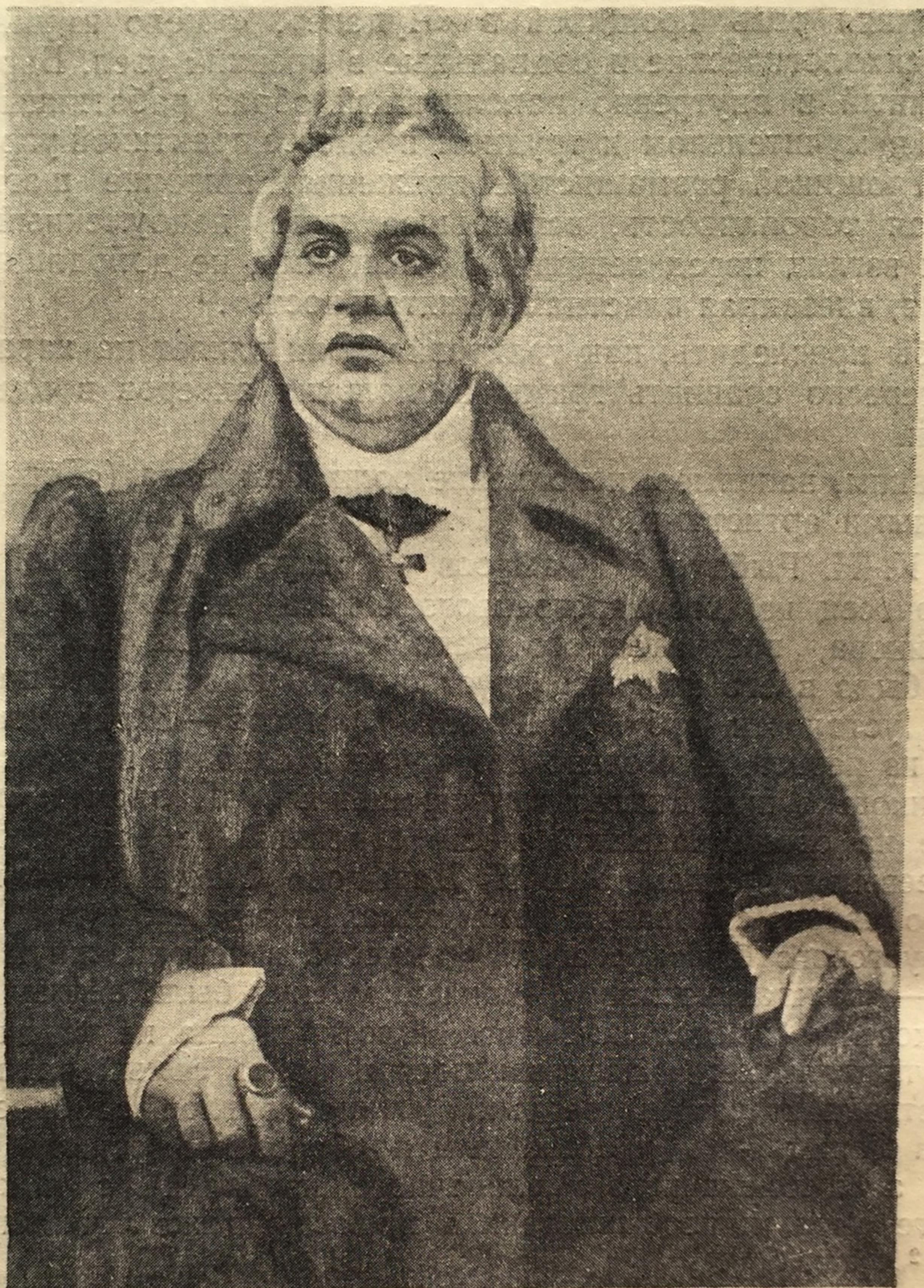


Рис. 52. Фамусов — К. Н. Рыбаков.

к пробам грима. Как на актера, блестяще пользовавшегося последним методом работы, Кюклен указывает на Лесюера.¹

«Был один актер, изумлявший всех искусной и верной характеристикой действующих лиц: это был Лесюер. Больше чем кто-либо, он заставлял работать свое второе я: никто не извлекал из самого себя столько различных образов и не передавал их так выпукло. Это было что-то невероятное! Но зато какой упорный труд! У него

¹ Кюклен-старший. Искусство актера. Изд. „Искусство“, 1937, ст. 31.



Рис. 52-а. Фамусов — К. С. Станиславский.

был своего рода потайной кабинет, куда, затворив окна и опустив шторы, он запирался один со своими костюмами, париками и снаряжением. Там, один, при свете лампы перед зеркалом, он создавал маску. Он создавал двадцать масок, целую сотню их, прежде чем находил настоящую — ту, которую искал и про которую он мог сказать: вот она! Когда, наконец, последним штрихом кисти он довершал сходство (а он часами просиживал над одной морщиной), результат бывал изумительный. Любители театра никогда не забудут его в роли человека, пьющего абсент в «Безумных», ни его старого аристократа в «Партии в пикет». Он был и доподлин-



Рис. 52-б. Фамусов — А. П. Ленский.

ным Господином Пуарье, т. е. воплощением буржуазии, и Дон Кихотом — олицетворением странствующего и захудалого рыцарства. Выходя на сцену в этой последней роли, он, будучи в действительности среднего роста, казался безмерно длинным, он удлинялся на всю длину своего копья: это был действительно герой Сервантеса во всей меланхолии его бесконечной худобы».

В работе над гримом на помощь актеру обычно приходит художник, оформляющий спектакль. Эскизы декораций и костюмов дают актеру новый материал и подсказывают тот живописный

стиль, по которому должно идти и разрешение грима в спектакле. Особенно ценна работа художника над эскизами грима.

Но здесь следует особенно подчеркнуть необходимость полного согласования работы художника, актера и режиссера. Только при этом условии достигается единство стиля и композиции в обрисовке образа.

Как на пример, укажем на работу М. В. Добужинского над постановкой «Месяц в деревне».

«Впоследствии, когда художник начал высказываться в области костюма и грима, я незаметно и постепенно направлял работу его воображения по той линии, которая была нужна исполнителям ролей, стараясь слить мечту художника со стремлениями артистов.

«Этому много помогло и то обстоятельство, что Добужинский присутствовал на всех предварительных беседах и репетициях пьесы, вникал в нашу режиссерскую и актерскую работу, вместе с нами искал и изучал внутреннюю сущность тургеневского произведения...

«...при этом он часто подсказывал грим и костюмы артисту, прислушиваясь к его желаниям и мечтам».¹

Выполнение грима

На генеральных репетициях, когда выверяется связанность всех компонентов спектакля, грим также принимает свои окончательно установленные формы.

Как бы тщательно ни был разработан проект грима, все же до проверки его в сценических условиях нельзя считать грим окончательно найденным.

Первоначальный проект грима почти всегда несколько видоизменяется, даже в том случае, когда он зафиксирован на бумаге в виде эскиза грима. Эти изменения имеют характер иногда случайного, вновь найденного штриха; иногда они связаны с невозможностью полного технического осуществления проекта грима (особенно в тех случаях, когда эскиз грима сделан художником вне учета особенностей пластических форм лица актера). Вносятся, кроме того, и поправки режиссером спектакля, учитывающим общее композиционное построение образа, а также соотношение грима данного актера с гримами других актеров, технические условия спектакля, освещение, расстояние от зрителя и т. д.

Таким образом, выполнение грима в период генеральных репетиций не является только техническим процессом, но представляет собой и творческий процесс.

Наконец — спектакль. Работа закончена: грим найден. Что же дальше?

«Бывает прямо любопытно посмотреть Южина в знакомой уже роли, положим, через год после первого представления. Вы непре-

¹ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве.

менно заметите, что роль выросла. Там прибавилась новая черта, здесь кое-что подчеркнулось, в другом месте кое-что смягчилось, — словом, роль не стала для артиста чем-то внешним, раз навсегда отлившеюся формой, а постоянно продолжает жить, не застывает». ¹

Такой же творческий процесс представляет собой и выполнение грима. От спектакля к спектаклю грим, так же как и сценический образ, созданный актером, живет и находит свое дальнейшее развитие и конкретизацию.

¹ Э. Бескин. А. И. Южин-Сумбатов. Изд. „Искусство“, 1936, стр. 75.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

**П А Р И К И
И
П Р И Ч Е С К И**

Т А Б Л И Ц Ы
Образцы тренировочных работ
по технике грима

ИЗДАНИЕ

ТАБЛИЦА

ИЗДАНИЕ

ТАБЛИЦА

ИЗДАНИЕ

С
бой за
эпоху
моды
но сме
Опр
бы кан
номенк
Так
бора, с
итальян
ром; мо
ка — бе
женный
театрал
ными и,
особенн
Поэт
иметь в
тральны
ных мат
задачу,
произвед
и приче
Предл
зя считат
ником, за
к первоис

Ассири-ва
визонские
иранские
египетские
прически
воспроизве
нам по изд

ПАРИКИ И ПРИЧЕСКИ

С древнейших времен волосы являлись объектом ухода и особой заботы человека. Под влиянием господствующих в данную эпоху идеалов красоты, религиозных воззрений, правовых норм, моды и т. п. возникали и возникают разнообразнейшие, бесконечно сменяющие друг друга формы причесок.

Определенные исторические формы причесок нашли свое как бы канонизированное выражение в театре и вошли в театральную номенклатуру париков.

Таковы, например, театральные парики «пейзанский» — без пробора, с полудлинными волосами, прямо обрезанными на лбу, итальянский — с длинными мелко завитыми волосами и с пробором; мольеровский — с длинными локонами; французский XVIII века — белый, пудренный, с хвостом и буклями; русский — подстриженный в скобку, с пробором посредине и т. п. Но эти формы театральных париков являются чрезвычайно обобщенными, неполными и, естественно, не могут передать всех тех характерных особенностей, которыми богата та или иная историческая эпоха.

Поэтому актер в своей работе над ролью не всегда будет иметь возможность воспользоваться стандартными формами театральных париков и должен будет обратиться к изучению конкретных материалов эпохи. Чтобы облегчить начинающему актеру эту задачу, мы рассмотрим основные формы театральных париков и произведем краткий обзор исторически сложившихся форм париков и причесок.

Предлагаемый обзор никоим образом, по его материалам, нельзя считать исчерпывающим. Он является лишь первичным справочником, задача которого заинтересовать работающего и направить к первоисточникам для дальнейшего изучения материалов.

Ассиро-ва-
вилонские,
иранские и
египетские
прически

Театральные парики: ассирийский, иранский, египетский, используемые в очень ограниченном репертуаре театральных произведений («Сарда-напал», «Аида», «Дочь фараона» и др.), представляют собой обычно очень приблизительное воспроизведение тех форм причесок и париков, которые известны нам по изображениям на древнейших памятниках искусства.

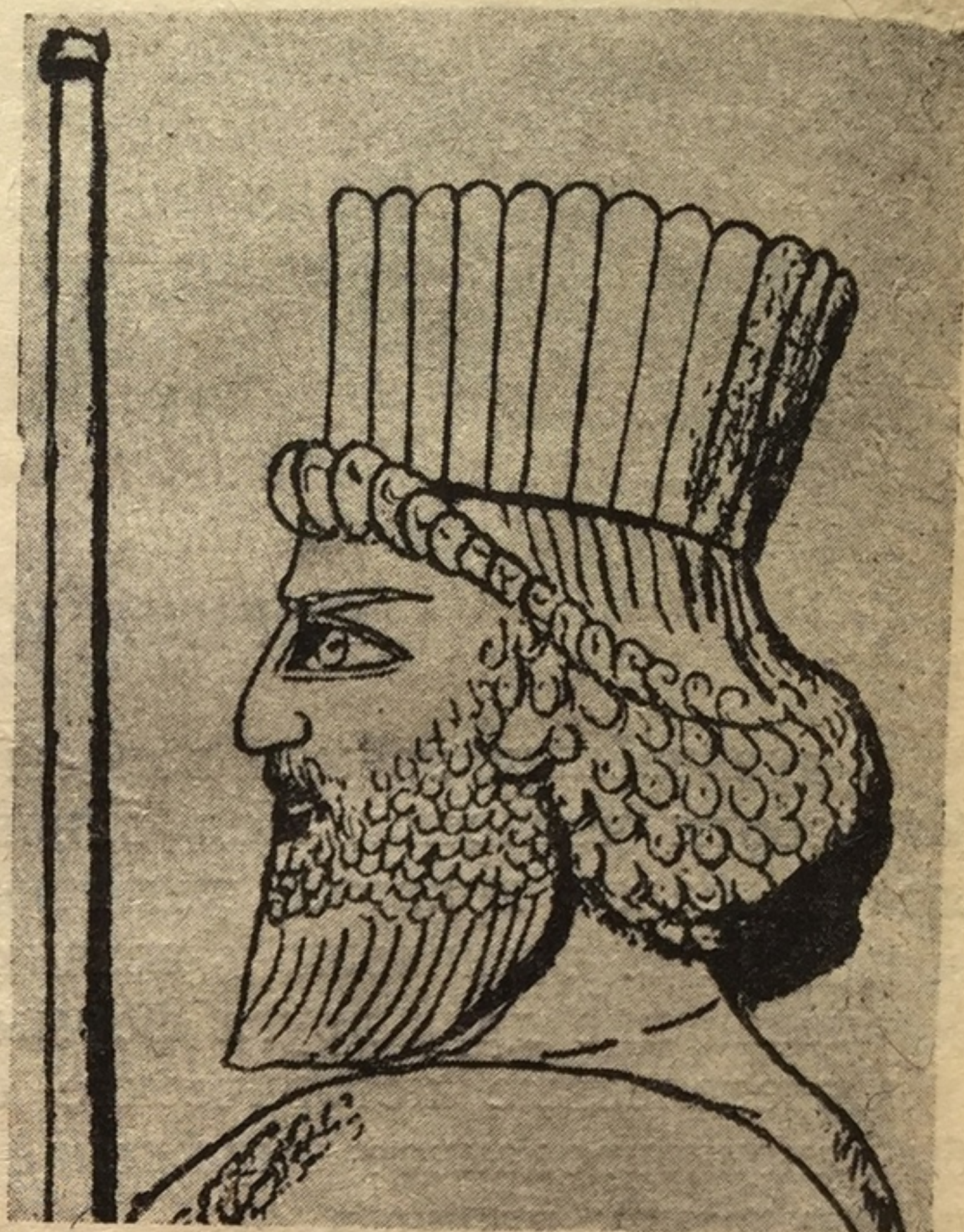


Рис. 53. Ассирийские и персидские прически и бороды.

Ассирийцы, судя по дошедшим до нас памятникам, носили полудлинные волосы, усы чаще всего брили, оставляя только бороду, обрамлявшую лицо подобно черной повязке.

У высокопоставленных лиц (цари, полководцы) волосы на голове разделялись посредине пробором и зачесывались гладкими или слегка волнистыми прядями за уши. Концы прядей завивались в мелкие локончики, которые располагались правильными рядами. Иногда волосы заплетались в косы, концы которых закручивались в локоны.

Бороды носили длинные, причем волосы на подбородке, бакенбарды и усы мелко завивались, а остальная часть бороды заплеталась в несколько рядов косичек, концы которых тоже завивались; таким образом вся борода выглядела как бы разделенной на несколько ярусов (см. рис. 53).

В женских прическах густые волосы разделялись пробором, располагаясь сзади и с боков рядами, в виде локонов.

Косметические средства, чернение бровей, румяна были известны в глубокой древности и употреблялись знатными ассирийками.

Иранцы, подобно ассирийцам, холили свои волосы и бороду, любили всякие косметики. Ассиро-мидийский обычай чернить брови и румяниться был перенесен в Иран вместе с ассиро-мидийской прической волос и бороды.

Египтяне в древнейшее время носили длинные волосы. Позднее входит в обычай бритье головы; толчком к этому, очевидно,

послужил обряд приношения волос в жертву. Геродот рассказывает, что детям также брили головы. Волосы отращивали только во время путешествий из религиозных побуждений. Впоследствии господствующие сословия начали бритье головы покрывать искусственными волосами, и парик стал их обычным головным убором.

В моде были высокие парики с завитыми в трубку локонами, большие накладки с буклями и с длинными, спускавшимися вдоль спины косами. Парики — гладкие посредине и завитые кудрями по сторонам и т. д. — носили даже мужчины.

Бороды сбривались и заменялись искусственными, причем форма их служила знаком различия сословий. Так, знатные и жрецы носили маленькие бородки, подстриженные кубиком, фараоны украшали свой подбородок либо заплетенным в косу и на конце загнутым пучком волос, либо более или менее широкой бородой особенной формы (рис. 54).

Знатные дамы разделяли волосы на тонкие пряди, заплетали их в косы, которые располагались сзади в строгом порядке (рис. 54).

Женщины высших классов волосы брили и употребляли парики. Дети носили вместо париков накладные косы как отличительный признак детства. Женщины среднего и рабочего сословия носили природные волосы, просто расчесанные.

В косметике египтяне были особенно искусны и изобретательны. Так, египтяне подкрашивали себе брови и кончики век. Кроме того, употреблялись румяна для щек и губ, белила —



Рис. 54. Египетские прически.

для лица и голубая краска, чтобы оттенять жилки. Ногти на руках и ступни ног окрашивались в оранжевый цвет.

Арабские прически

Среди арабов, как и вообще среди восточных народов, густые волосы на голове считаются признаком красоты, а, в частности, борода является даже священным знаком.

Различные племена арабов носят волосы по-разному. Так, некоторые племена бедуинов отличаются тем, что никогда не стригут себе волосы, а заплетают их в длинные косы, которые распускают по спине. Иные носят волосы в локонах, обертывают платком и т. д.

Женщины или заплетают волосы в косы, или собирают их в один пучок на верхушке головы, или завивают в локоны. Косметика употребляется: женщины красят брови и ресницы, а иногда встречается и раскраска лица.

Следует заметить, что учащиеся не всегда разбираются в терминах — «араб» (житель Аравии) и «арап» (так называли в старину в России негров, чернокожих). Негритянский парик — это черный, коротко стриженный, с сильно завитыми волосами, парик, передающий характерную шевелюру негра.

Еврейские прически

Театральный еврейский парик — черный или рыжий, слегка завитой, с длинными пейсами, спускающимися у висков. Длинная, несколько заостренная по форме борода.

Этот тип театрального парика передает тот характерный вид прически еврея, которая в своих основных характерных чертах возникла под влиянием, с одной стороны, обычаев и религиозных воззрений евреев, а с другой, в силу законов и постановлений эпохи феодализма, по которым евреям предписывалось иметь определенный отличительный внешний вид.

В древние времена плешивость у евреев считалась позорной, несмотря на то, что по старинному обычаю мужчинам (во всяком случае пожилым) не полагалось носить длинных волос. В позднейшее время длинные волосы у мужчин стали считаться признаком женоподобного характера, хотя было немало щеголей, которые не только отращивали себе длинные волосы, но и завивали их.

Евреи считали бороду главным украшением мужчины, — подстригать ее было даже запрещено законом.

Женщины спереди головы волосы завивали, собирая остальные ниспадающие сзади в длинные косы, перевитые либо жемчугом, либо лентами, ткаными шелком или золотом. Принято было также — по египетской моде — завивать все волосы, оставляя их ниспадающими вокруг головы. На лбу придерживали их повязкой.

Косметические средства — белила, румяна, различные притирания, подводка глаз и бровей — были широко распространены.

Греческие,
римские и
византийские
прически

Специальных установившихся типов париков, передающих характер греческих, римских и византийских причесок, среди ассортимента театральных париков нет. Эти прически обычно создаются завивкой и причесыванием соответствующим образом других типов театральных париков, подходящих в данном случае по длине волос и характеру их расположения на парике. В особых случаях делаются парики для конкретного спектакля на основе точно подобранных иконографических материалов.

Греки. На древнейших скульптурных памятниках греки изображены с волосами, завитыми в мелкие правильно расположенные кудри. После персидских войн вошло в обыкновение носить полудлинные волосы. Прядь волос, спускающуюся на лоб, скрепляли при помощи особых булавок (фибул). Короткие волосы носили только спартанцы, дети и юноши в Афинах.

Бороду греки отращивали и только слегка подрезали. Спартанцы иногда брили усы.

В эпоху Александра Македонского вошло в обычай и делалось господствующей модой бритье бороды; волосы при этом стали стричь коротко или завивать в мелкие кудри. До этого коротко остриженные волосы носили только рабы.

Прически женщин были крайне разнообразны, но в общем сохраняли свойственную им особенность — лоб оставляли по возможности меньше открытым.

Самая простая прическа состояла в том, что волосы разделялись посередине пробором, с боков зачесывались волнистыми прядями назад и на макушке или же на затылке связывались в один пучок (рис. 55).

Часто убрали голову лентой, которая сдерживала волосы вокруг головы, слегка их приподнимая на висках.

Порой волосы укладывали на легкую повязку, которая охватывала всю голову, начиная со лба. Волосы немного поднимались над ушами, вокруг повязки, и сзади соединялись при помощи ленты в узел, где в локонах скрывались концы прядей.

Другая прическа, более кокетливая, состояла из мелких локонов. Все волосы были короткие и завиты. На лбу локоны возвышались ровными рядами или перемешивались в причудливом беспорядке. На голову надевалась повязка, чаще — диадема разнообразной формы или лавровый венец.

Поступали и так: средней длины волосы приподнимали сразу от корней, но не стягивали, а клали свободно, на макушке же



Рис. 55. Греческие прически.

собирали при помощи ленты и там завивали в мелкие локоны. Затем на голову надевали венок — лавровый или из цветов — так, чтобы легкий валик волос обрамлял лицо. Несколько прядей волос оставляли сзади в виде ниспадавших локонов.

В большом употреблении были сетки различных видов, охватывавшие всю массу волос наподобие русского полойника.

В V веке до н. э. появляется обычай красить волосы, принятый потом римлянами. Позднее начинают употреблять и парики.

Волосы окрашивались главным образом в золотистый цвет — «цвет аттической меди».

Лицо белили и румянили. Чернили ресницы и брови, придавая последним более смелый изгиб.

Римляне в глубокой древности носили большие, полные бороды и средней длины волосы. Первые цирюльники появи-

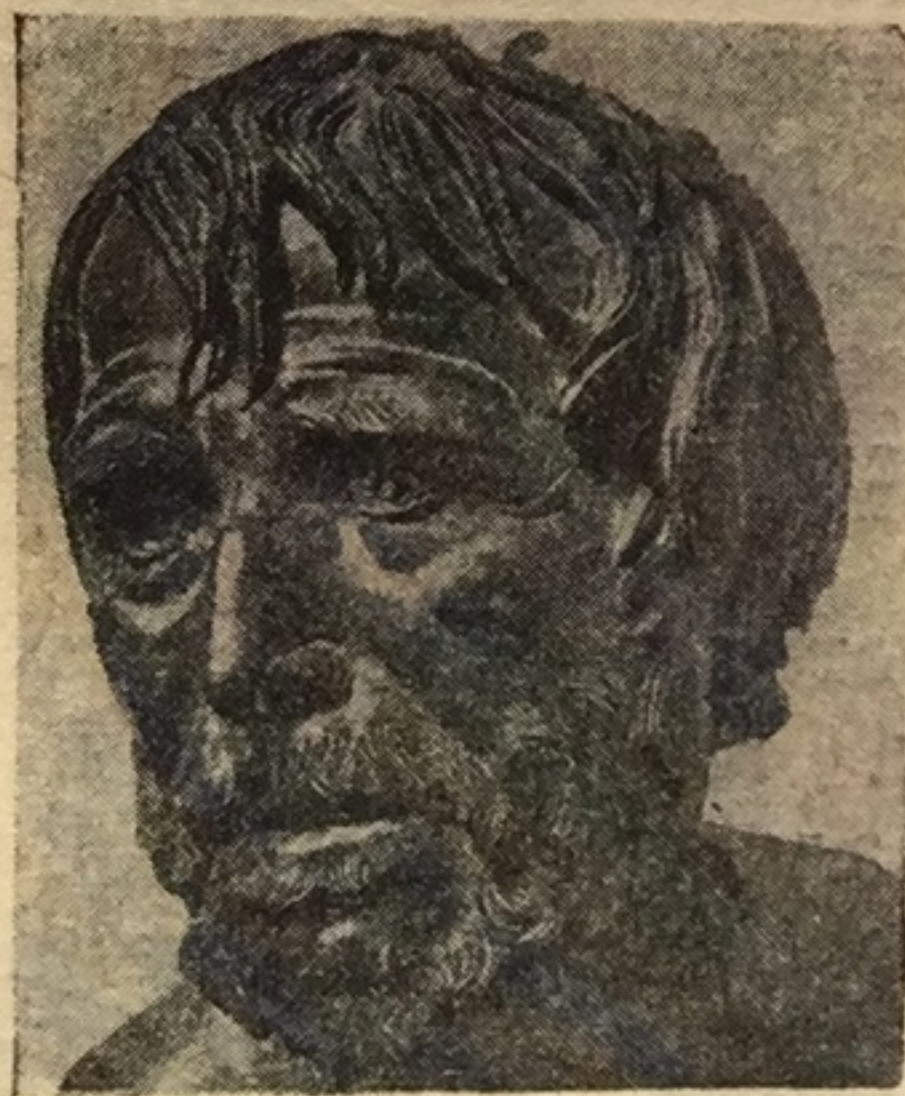


Рис. 55-а. Греческие прически.



Рис. 56. Римские прически.

лись в Риме в 290 году до н. э. Их появление обусловлено, видимо, тем, что примерно к этому времени входит в моду завивка волос и бритье бороды. Бороду отпускали лишь в знак траура. Мода эта продержалась до времени императоров, когда снова ношение бороды стало модным (II в. н. э.). Волосы на голове равномерно и коротко подстригали на лбу, но придворные круги в императорское время в прическе волос обычно следовали императору.

Выделяя среди всего разнообразия дошедших до нас женских причесок основные формы, мы видим, что они сводятся к трем главным элементам: расчесыванию волос на обе стороны, завиванию и заплетанию их (рис. 56).

Самую простую и наиболее древнюю прическу представляют гладко расчесанные на обе стороны волосы, схваченные на затылке узлом.



Рис. 56-а. Римские прически.

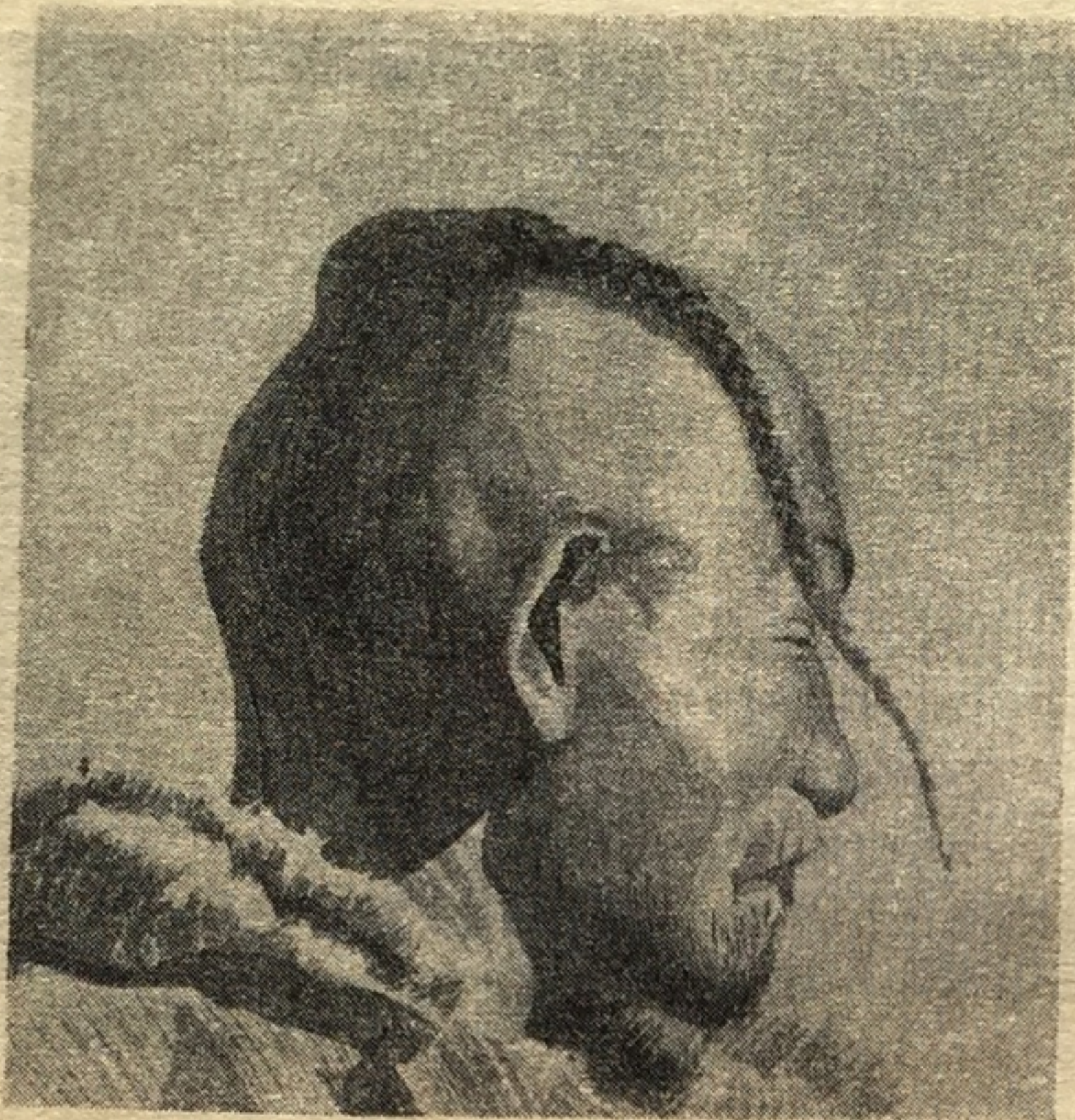


Рис. 57. Прическа монгола с косой.

Прически с искусственно завитыми волосами были двух родов: 1) прическа с длинными локонами, расположенными вокруг всей головы и обрамлявшими лицо, и 2) прическа с мелкими буклями, нередко взбитыми в тупей. Остальные волосы или просто зачесывались назад, или же (как в прическе с тупеем) заплетались в косы, которые укладывали по всей голове параллельно пробору и связывали назад узлом.

Косы — без локонов и буклей — носили различно: чаще всего, разделив их по обеим сторонам пробора, обвивали ими голову в два или несколько оборотов или пропускали их одна в другую петлями и т. д.

В императорском Риме женские прически стали принимать самые причудливые, чуть ли не ежедневно сменявшиеся формы. Волосы стали окрашивать в светлые цвета. Употребляли и фальшивые волосы. Локоны пришивали к чепцам. Впоследствии вошли в употребление и целые парики.

Такова, например, одна из моднейших причесок знатной дамы — золотисто-белокурый парик. Волосы на нем расположены вокруг лба двумя рядами локонов один над другим, затем от лба они стянуты к затылку, где завязаны в узел и оттуда просто прядями и мелкими косичками падают на спину.

Другая прическа — локоны лежат высоко над лбом в форме валика, остальные все сплетены в тонкие косички и закручены на затылке.

В начале I века н. э., в период возникновения христианских общин, для первых христиан характерны скромные, простые формы причесок.

В самом начале III века н. э. во времена императора Константина, с разделением церкви на западную и восточную, строгая греко-романская мода в Риме исчезает и заменяется безудержной роскошью. Волосы обильно украшаются золотом, жемчугом, камнями. В прическе переплетаются сразу и светлые и черные пряди. Парик получает широкое распространение.

Византия. Мужчины сначала коротко стригли волосы и брили бороды. Бороды носили только среди низших сословий общества.

Парики
В се
VII ве
При
ской пр
тылке
Из
обрамл
закруч
Китай
прич
Бор
щивали
Пос
исчезат
ротко
Же
Специф
в теат
при ко
шпилю
Мо
щими
кос.
Пер
лобу —
вают
ной ше
Волось
Кос
Же
что он
краски
их «пох
или на
Японск
причес
Воло
длинные
пришил
Что
отличает
Японс
совершен

В середине VI века стали носить длинные волосы, а в начале VII века — отпускать и бороды.

Прическа византийских женщин была копией античной греческой прически: волосы зачесывались назад и связывались на затылке в узел.

Излюбленной прической была прическа валиком, который обрамлял лицо и щеки. Он делался с помощью лент, которыми закручивались волосы.

Китайские прически

Китайская старинная форма прически — коса, заплетенная только из теменных волос. Остальные волосы сбриты (*рис. 57*).

Бороду (обыкновенно очень жидкую) и усы китайцы отращивали.

После революции 1925—1927 гг. коса постепенно начинает исчезать, и в настоящее время в массе своей китайцы носят коротко стриженные волосы.

Женские прически в Китае отличались большим разнообразием. Специфически театральной формы парика нет. Наиболее часто в театре используется тип так называемой «прически невесты», при которой скрученная коса на темени укрепляется длинными шпильками, втыкающимися накрест через волосы.

Молодые девушки носят волосы распущенными, с ниспадающими на лоб пучками, или заплетают их в одну или несколько кос.

Перед свадьбой волосы на висках срезаются под углом, а на лбу — по горизонтальной линии наподобие челки. Косу укладывают на затылке, подложив картонную подушку, обтянутую черной шелковой материей, и укрепляют прическу длинной шпилькой. Волосы украшаются искусственными цветами.

Косметика чрезвычайно употребительна.

Женщины накладывают на лицо белила и румяна так густо, что оно иногда походит на кукольное. Бровям посредством черной краски придается характер легко изогнутых дуг, чтобы сделать их «похожими на месяц в первый или второй день его появления, или на лист весенней ивы».

Японские прически

Театральный тип японского парика передает характерную прическу эпохи феодализма — прическу самурая.

Волосы от лба до темени выбриваются, а оставшиеся, довольно длинные, тщательно зачесываются, завязываются в жгут, который прищипливается к макушке (*рис. 59*).

Что касается современной мужской прически, то она ничем не отличается от общеевропейской.

Японские женщины в старину носили волосы зачесанными совершенно гладко за исключением нескольких прядей, сильно



Рис. 58. Японская женская прическа.

смазанных воском и положенных в виде фестонов и плетушки вдоль висков до уровня плеч. Остальные волосы, зачесанные на темени, распускались вдоль спины, где удерживались узлом или бантом.

Современные женские прически представляют заимствованные и видоизмененные западноевропейские моды.

Среди женских причесок в театре распространен тип парика, передающий характер прически гейши, представляющий собою сложное сооружение как из своих, так и из искусственных волос (рис. 58).

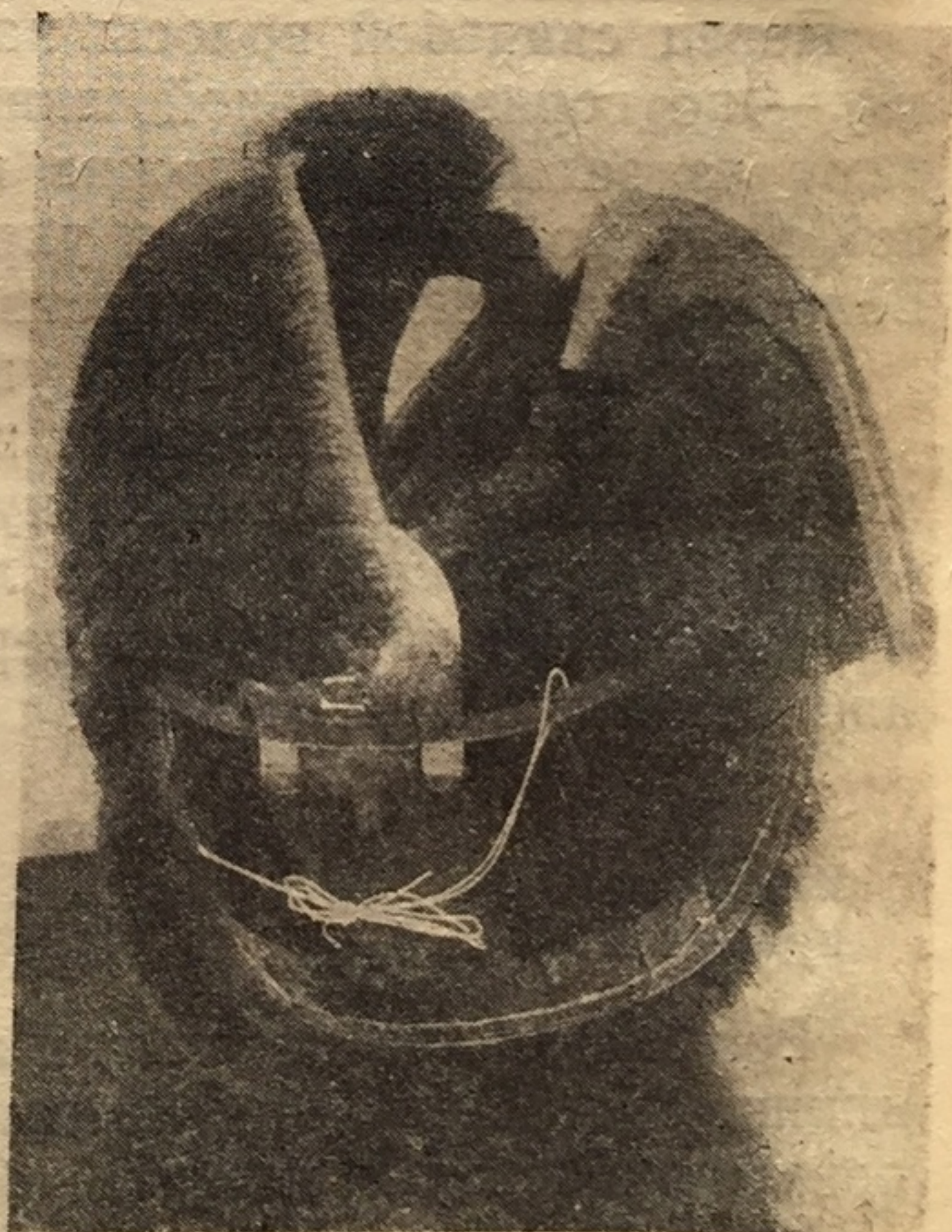
Прически
средних
веков

Период формиро-
вания феодально-
го общества (V—

VIII в.) характеризуется пестротой и разнообразием причесок



Парик в профиль



Устройство монтюра (внутренний вид)

Рис. 59. Парик самурая (японский театр Кабуки).



Рис. 60. XIII век.

веледствие скрещивания римских мод с прическами галльских, германских и готских племен, покоривших Римскую империю.

В дальнейшем в Западной Европе вырабатывается почти единообразный тип простой прически, отмеченный под влиянием христианства как бы общей печатью аскетизма.

Мужчины носили подстриженные, полудлинные волосы. Характерная форма этой прически нашла свое выражение в театре в так называемом «пейзанском» парике. Эта форма прически в течение многих веков с незначительными изменениями сохранилась в дальнейшем среди низших сословий общества.

В XII веке, с развитием придворной роскоши, начинает устанавливаться мода на длинные волосы, и в XIII веке носят волосы, достигающие до плеч.

Рыцарь превращается в придворного кавалера. Идеал и облик прежнего воина, борца за христианство, принимает женственный характер. Волосы начинают завивать или закручивать; вместо того, чтобы подстригать на лбу, делают пробор или зачесывают назад.

С XII по XIV век рыцарство и почтеннейшие горожане бороду брили. Ее носили только простолюдины и евреи, а иногда самые высшие и знатные классы в виде отличия (рис. 60).

Женщины носили волосы, — если они не были скрыты головными уборами, — главным образом распущенными, с завитыми локонами или спускающимися на грудь в виде двух длинных кос.

Волосы часто покрывались сеткой, а замужние женщины совершенно прятали свои волосы под головными уборами. Только после XIV века этот обычай постепенно отмирает.

Русские прически

Типичные формы причесок, известные в театральной практике под названием «русский», «боярский» парики, появились примерно около X века.

Прежние прически (заплетение волос в косы, сбривание волос на голове и отращивание чуба и т. п.) исчезают, сохраняясь только частично на юге среди украинцев (отсюда театральный парик «запорожца с чубом»).

С XI века стали носить волосы полудлинные, бороду отращивать (рис. 62).

С XV века бороду начинают подстригать, волосы носят также более короткими (рис. 63).

Длинные волосы сохраняют все время лишь священники, формы причесок которых прочно вошли в театральный ассортимент париков под названиями «поповский» и парик «дьячка» с заплетенной кисточкой.

Девушки носили волосы или распущенными по плечам или заплетенными в одну или две косы. Замужние женщины волосы совершенно прятали под головным убором.



Рис. 61. Прически скифов.

В начале XVII в. стали сбривать бороду и усы так, как сделал, например, великий князь Василий Иоаннович при вторичной своей женитьбе. Во второй половине века — при Иоанне Грозном — бритье бород и усов было воспрещено законом. Отступление от этого закона при Годунове, как указывает Карамзин («История Государства Российского», т. VIII, примечание 261), было одной из причин народного к нему нерасположения.

В 1675 г. Алексеем Михайловичем был издан даже указ, в котором он князя Кольцова-Массальского из стряпчих «велел написать по житейскому списку за то, что он на голове волосы у себя подстриг. А стольникам и стряпчим, и дворянам московским, и жильцам указал Великий Государь свой указ сказать, чтоб они иноземных немецких и иных обычаев не перенимали, волосов у себя на голове не подстригали, также и платья иноземного не носили...»

После своего возвращения из-за границы Петр I энергично принялся за проведение реформ, среди которых борьба со старинными обычаями и предрассудками в области костюма и прически заняла видное место. В 1698 г. Петр приказал своим приближенным сменить старинное платье на немецкое, обрить бороды и завести парики по французской моде. В 1701 г. был издан указ, по которому всем, кроме духовенства и крестьян, было велено «надеть кафтаны венгерские не позже как к масленице» и сбрить бороды. А в 1702 г. был издан второй указ, который строго регламентировал покрой платья как мужского, так и женского; кроме того, был введен особый «бородный знак» — пошлина за отсрочку бритья бороды на год. У городских ворот были расставлены особые наблюдатели, которые штрафовали бородачей.

Таким образом в XVII веке распространяются европейские



Рис. 62. Русь XII века (Ярослав Владимирович Новгородский).



Рис. 63. Русь XVII века (из книги Бытия. Рукопись XVII века).

моды. Старинные формы причесок дольше всего сохраняются старообрядцами, купечеством и особенно в крестьянской среде, где прическа резко приблизилась к городской только в после-революционные годы.

Что же касается причесок военных, то разные смены их формы находили в те времена свое отражение в приказах по армии. После петровских реформ, когда военные носили полудлинные волосы до плеч, гладко расчесанные на пробор или назад, и маленькие усики (как у Петра I), прическа изменяется в 1732 г. Волосы завязывают сзади черной лентой в виде небольшой косички жгутом, цвет волос сохраняется естественный, также сохраняются маленькие усики. В дальнейшем (при Павле I), с 1797 г., когда проводится реформа армии по прусскому образцу, косу начинают завязывать выше, и она становится длиннее, волосы на висках закручивают в букли и всю голову запудривают так, что прическа солдат выглядит как парик, который носили офицеры и высшие придворные чины. Усов не носили.

При Александре I коса постепенно исчезает. В 1801 г. 9 апреля «повелевается» «обрезать букли и косы иметь длиною

только в четыре вершка, завязывая их на половине воротника».¹

В 1806 г. 28 июля «у кадет повелено обрезать косы под гребенку; генералам же и штаб- и обер-офицерам предоставлено в этом случае поступить по собственному произволу». С 1807 г. офицеры носят косы и пудрятся только для парадов и выездов при дворе. У нижних чинов пудра была отменена совершенно и волосы обрезаны под гребенку. В 1809 г. в декабре последовала полная отмена пудры и у офицеров.

С 1820 г. сначала генералам легкой кавалерии, а потом и прочим дозволено носить усы и среди «мелочных вещей, необходимых кавалерийскому солдату для содержания в чистоте и исправности своего снаряжения» допускается держать следующие принадлежности: «бритва, обыкновенная, с костяным или роговым черенком, гребенка простая, длиною около 2¹/₂ вершков, гребенка фабричная, металлическая, длиной с ручкой около 2 вершков; фабра черная, завернутая в бумажку, составленная из воску, жиру и сажи, столько, чтобы стало нафабрить усы и бакенбарды на несколько раз». Обязательное нафабривание усов нижними чинами отменяется в 60-х годах. Сохраняется только короткая стрижка волос в гигиенических целях.

Прически XV века

Эпоха Возрождения, при разнообразии индивидуальных особенностей прически, в общем характерна модой на длинные волосы. Только пожилые люди носили волосы умеренной длины, подстриженные на лбу, или совершенно короткие.

Молодежь носила волосы распущенными, ниспадающими до плеч и завитыми в кудри или локоны. Эта форма прически нашла свое выражение в театральном так называемом «итальянском»



Рис. 63-а. Русь XVII века
(из книги «Бытия. Рукопись XVII века).

¹ Висковатов. Историческое описание одежды и вооружения российских войск. СПб. 1860.

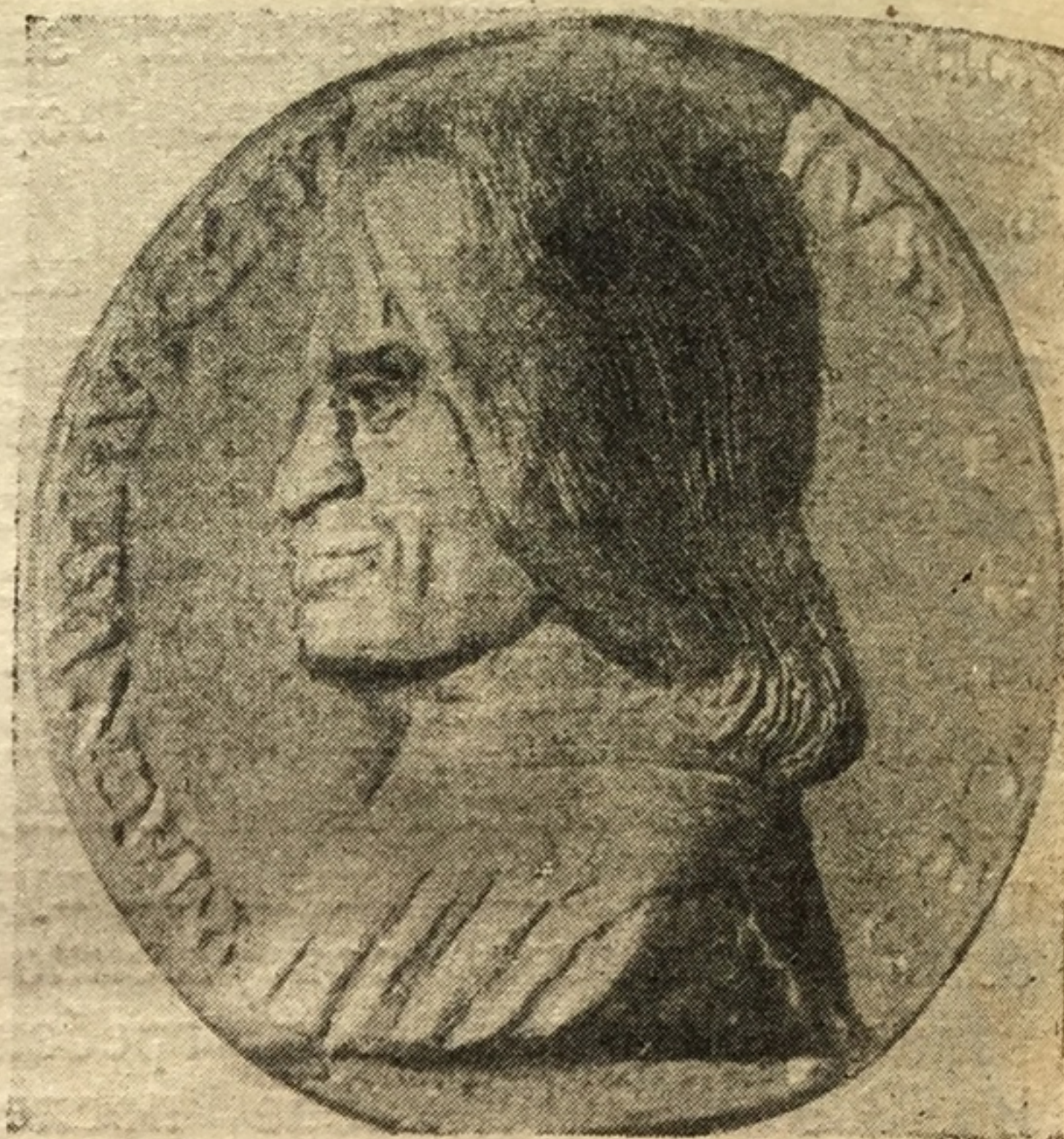


Рис. 64. XV век. Итальянские мужские прически.



Рис. 64-а. XV век. Германские мужские прически.

парике с пробором и длинными волосами, мелко завитыми (рис. 64).

С изменением формы головных уборов женские прически стали разнообразнее, и к концу века совершенно исчезла прежняя сдер-



Рис. 65. XV век. Дамские итальянские прически.

жанность в прическах (рис. 65). При головных уборах скрывавших волосы, их или заплетали в косы или, разделив на пряди, выпускали вдоль щек, а на затылке спирально свертывали.

Часто волосы распускали свободными, гладкими или волнистыми прядями вдоль щек или завивали их в круглые или мелкие локоны.



Рис. 66. XVI век. Германские дамские прически.

Когда носили шапки и сетки, волосы расчесывали гладко, а когда береты — завивали в локоны или заплетали в косы.

Когда волосы не покрывались, их распускали гладкими прядями, заплетали в косы, завивали буклями, а иногда просто обвивали вокруг затылка.



Рис. 67. XVI век. Французские дамские прически.

Прически
XVI века

Ведущее значение в области мод к этому времени занимает Испания. В конце века испанская мода является общепризнанной. В театральном парике характерные формы испанской моды выразились в типе

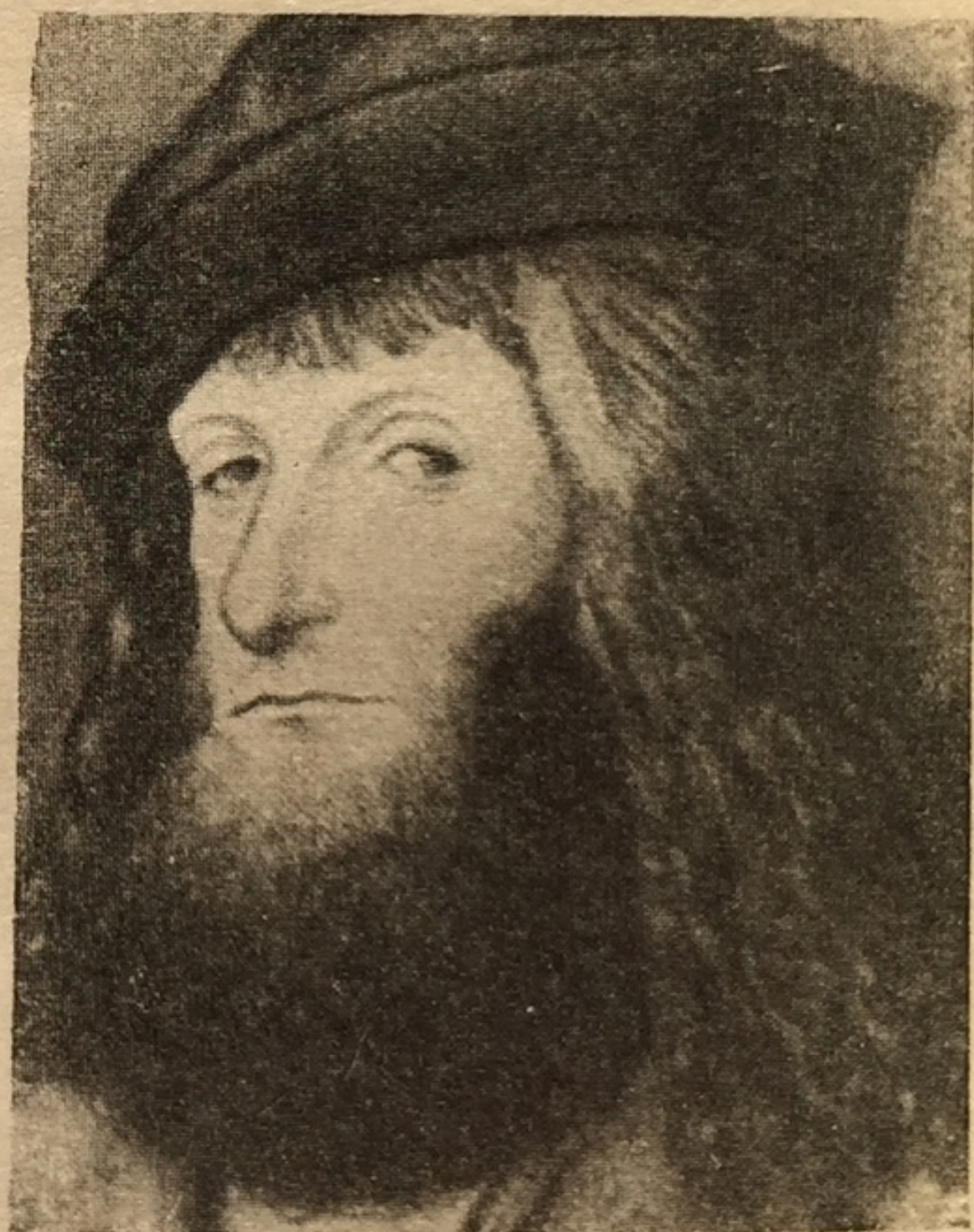


Рис. 68. XVI век. Германские мужские прически.

испанской остроконечной бородки (эспаньолки) при закрученных кверху усах и коротко стриженном парике.

Испания. Волосы носили коротко остриженными. Бороду брили или, чаще, отращивали, причем волосы на щеках коротко подстригали, а бороду книзу заостряли. В 40-х годах XVI века усы стали отпускать длиннее.



Рис. 69. Прически ландскнехтов.

С 1560 года, когда появились огромные брыжжи, волосы стали носить еще короче, бороду подстригали, а усы закручивали кверху (рис. 70).

Женские прически стали в XVI веке строже и однообразнее. Вместо свободно распущенных волос стали носить спущенные вдоль щек круглые бандо. С появлением высоких воротников прически стали еще более строгими; волосы разделялись пробором, на затылке их несколько взбивали или зачесывали назад и скалывали шпильками (рис. 67).



Рис. 70. XVI век. Испанская мода.



Рис. 70-а. XVI век. Испанская мода.

Германия. В конце 20-х годов в XVI веке волосы спереди стали подрезать горизонтально, а сзади отращивали и подстригали от висков к затылку по округлой линии. При этом волосы гладко расчесывались на все стороны. Эта стрижка называлась *Kolbe* (колба) (рис. 68).

Некоторые щеголи продолжали завивать волосы; другие, в особенности ландскнехты, стригли их очень коротко. В 40-х годах этого века волосы стали носить вообще более короткими.

На исходе столетия стали отпускать бороду, которой придавались самые разнообразные формы. Так, носили бороду, подстриженную у подбородка, и оставляли бакенбарды (рис. 69).

Если борода была достаточно длинна, то ее иногда даже заплетали в косу. Все эти фасоны бороды впоследствии исчезли. Начали отпускать длинные, во всю естественную их длину, бороды, либо придавая им прямоугольную форму (среднее сословие), либо подстригая несколько вогнуто (преимущественно дворяне).

Наряду с этим многие брились и носили только бородку, другие — только усы.

В конце века волосы стали носить большей частью коротко стриженными по испано-французской моде. Иные щеголи спереди

зачесывали волосы кверху, так что они торчали ежиком, другие оставляли их на затылке и на висках длинными и косматыми.

Девушки долго еще продолжали носить волосы распущенными и закинутыми за спину. В конце 20-х годов эта прическа сделалась принадлежностью венчального обряда. Вообще же волосы стали подвязывать на затылке и покрывать чепцом, оставляя несколько вьющихся локончиков на лбу и вдоль щек (рис. 66).

Если не надевали чепца, то волосы перевязывали лентой или заплетали в мелкие косы, а в деревнях обыкновенно — в две длинные косы вдоль спины.

С 1585 года появилась высокая испано-французская прическа.

Италия. В прическе и ношении бороды высшее общество сначала следовало испанской моде, но с 70-х годов стали носить бакенбарды, обыкновенно кругло подстриженные. Молодые люди носили или одни бакенбарды, или одни усы, а старики — длинную, окладистую бороду.

Среди женщин в середине века вошло в обычай носить длинные локоны. Появилось множество разных форм причесок — от простых завитков вокруг лба и гладкого или слегка взбитого пробора с зачесанной кверху косой до разнообразнейших комбинаций этих причесок с длинными локонами и бандо.

Из различных причесок всегда одной какой-нибудь начинали оказывать предпочтение перед остальными, и на время она становилась модною.

В Риме носили волосы гладко зачесанными назад. Коса перехватывалась лентой и вуалем. Расчесанные на обе стороны волосы взбивали кверху, убирали их жемчугом, охватывали золотым обручем и на самой макушке прикалывали серебряными булавками бант из широких лент, концы которых спускались на спину.

В Ломбардии волосы на висках взбивали тупеем, заплетали в бандо, которые укладывали спиралью вокруг ушей, а сзади зачесывали кверху и украшали бантом.

В Романье волосы мелко завивали, а косу свертывали в высокий конус и покрывали либо длинной сеткой, спускавшейся до плеч, либо вуалем. В Венеции по обеим сторонам головы делали из волос два конических возвышения, а косу свертывали в широкий узел, из которого иногда выпускали несколько локонов. Эта прическа сделалась наиболее любимой во всей Италии. Во второй половине века в Италии распространилась мода на белокурые и золотистые волосы.

Франция и Англия. До 20-х годов на голове носили умеренной длины волосы, подрезанные скобкой. Бороду брили. С 20-х годов голову стали стричь гладко, бороду отпускать и под-

стригать. Эта мода вскоре была принята и при английском дворе, но там ее придерживались не так строго, как при французском.

С 50-х годов волосы носили короткие и взъерошенные или длинные (ниже ушей), зачесанные назад. С 1594 года распространилось обыкновение пудрить волосы.

Усы попрежнему носили закрученными кверху, щеки брили, оставляли небольшую бородку, названную по имени короля Генри IV (рис. 70).

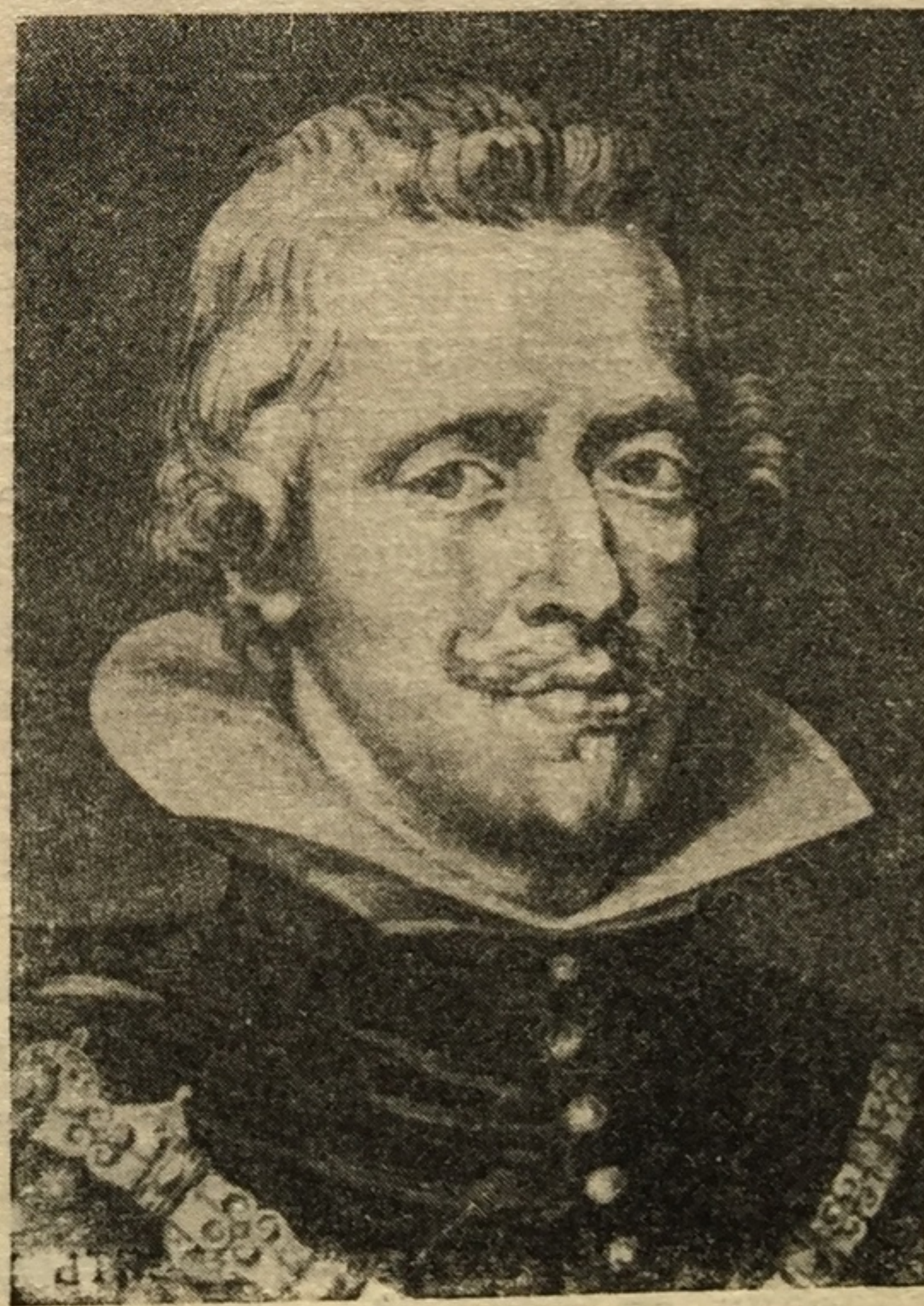
Женщины волосы носили или в локонах или, отчасти по испанской моде, с пробором посередине головы, расчесанные гладко



Английская прическа — 1630—1635 гг.



Германская прическа — 1620 г.



Испанская прическа — 1632 г.

Рис. 71. XVII век.

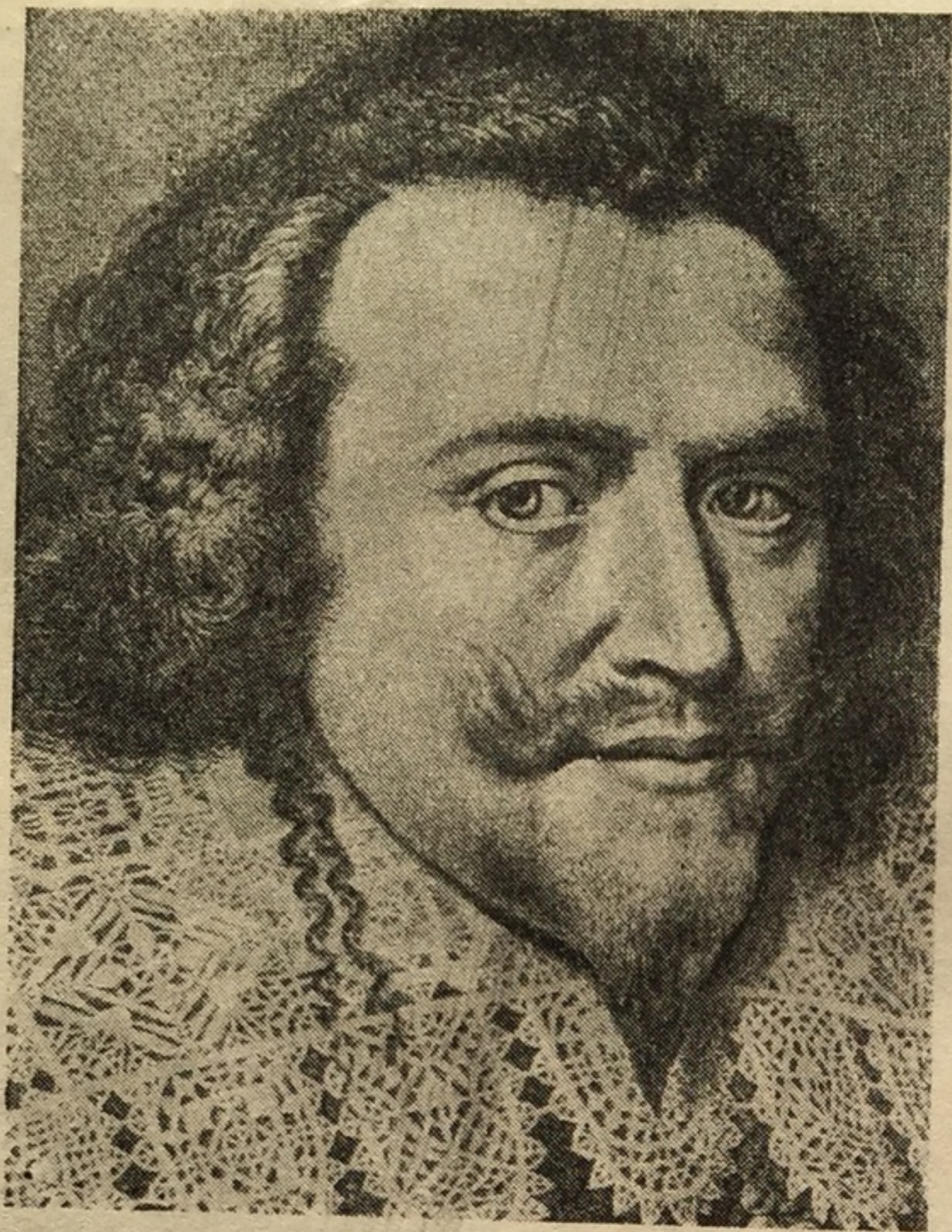


Рис. 72. XVII век. Прическа с отро-
щенным так наз. „любовным локо-
ном“ (герцог Бёкингемский, 1626 г.).

или опущенные вдоль щек и
сзади поднятые (рис. 67).

В конце века, в 90-х годах,
волосы стали завивать в ло-
коны, располагая их рядами
и зачесывая назад. Иногда их
взбивали тупеем, дополняя не-
достаток собственных волос
фальшивыми. Носили парики,
причем волосы обычно пуд-
рили.

Эти прически видоизме-
нялись при помощи всяких
приспособлений, например,
проволочного каркаса или
лент, бантов, обручей и т. п.
При такой уборке волос го-
ловные уборы утратили свое
настоящее значение и пре-
вратились в принадлежность
прически.

Маски в форме широких
очков сделались частью туа-
лета.

Прически XVII века

Французские моды XVII столетия были господ-
ствующими во всей Европе.

В театре типы французских причесок и пари-
ков XVII века известны под названием «мольеровского» парика.

В начале века при дворе, подражая в прическе юному королю
Людовику XIII (тогда еще девятилетнему ребенку), стали отпу-
скать длинные волосы, которые завивали густыми кудрями. Кудри
обрамляли все лицо. Лицо брили. Иногда оставляли очень тонкие
усы, кончики которых закручивали кверху, и едва заметную
остроконечную бородку, названную впоследствии à la royale
(рис. 71).

Мода на длинные волосы привела к употреблению парика. Па-
рики были усовершенствованы неким Эрве, который, благодаря
изобретенному им способу прикреплять волосы к шелковой сетке,
умел придавать парикам все желаемые формы.

С половины 30-х годов парик окончательно вошел в моду при
дворе и в высших кругах.

В 40-х годах стали носить усы, подбритые снизу в виде узкой
полоски от ноздрей к углам рта. Бороду сбривали совершенно, ее
носили только некоторые ученые, духовные лица и старики.



1622 г.



1630 г.



1631 г.



1649 г.

Рис. 73. XVII век. Дамские прически.



Рис. 74. XVII век. Германия. Гравюры В. Холлара. „Дамский костюм“. 1644—1645.

В 50-х годах при дворе Людовика XIV назначается целый штат придворных парикмахеров из сорока восьми человек.

В 1670 году королевскому лейб-парикмахеру Бинету удалось изобрести парик, названный им *binette* (*grand in folio*), который удостоился особого одобрения короля. Этот парик состоял из массы белокурых локонов, густой гривой спускавшихся с головы на плечи, грудь и спину, и стоил до тысячи талеров. Он был принят при дворе и в высшем обществе и сделался головным убором высших сановников, ученых и вообще всех тех, кто хотел импонировать своей наружностью (рис. 75).



Рис. 74-а. XVII век. Германия. Гравюры В. Холлара. „Дамский костюм“. 1644—1645.

В последующие годы белокурый парик был сменен на каштановый, и сама его форма утратила прежнюю строгую симметричность, а в 1690 году он уже принимает другой вид: передние локоны взбиваются в два невысоких тупея, а задние спускаются

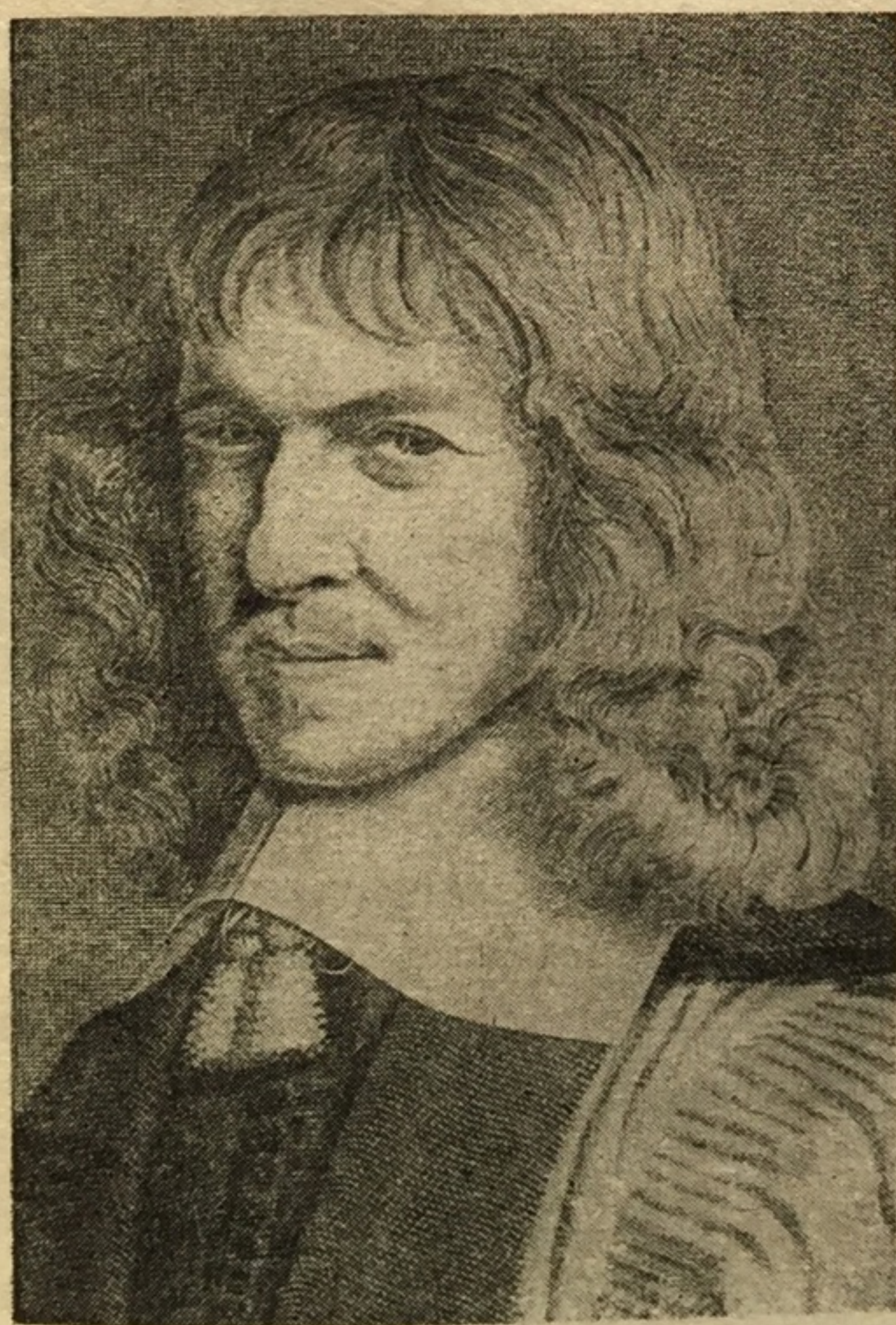


Рис. 75. XVII век. Мужские прически.



Рис. 75-а XVII век. Мужские прически.

очень низко, нередко ниже талии, между тем как боковые попрежнему покрывают только плечи.

Кроме этого парика существовали и другие, причем каждое сословие носило свою особую форму. Так, например, аббатский был принадлежностью духовного сана, испанский — юристов, четырехугольный — членов магистратуры, бригадирный — кавалеристов и т. д. Парик отсутствовал только среди низших классов общества, которые попрежнему носили полудлинные волосы, различно подстриженные, без пробора или с пробором посредине. Коротко остриженные волосы и простые прически носили



Рис. 76. XVII век. Дамские прически.



Рис. 77. XVII век (1683).

также пуритане в Англии, как бы в противовес аристократическим формам прически.

Женские прически. В начале века женщины, подражая мужчинам, причесывались «по-детски», à l'enfant, а затем стали носить волосы распущенными по плечам.

В дальнейшем волосы разделялись посредине головы пробором и спускались по обеим сторонам лица в виде коротких локонов, а сзади заплетались в косы и закручивались в узел, окруженный ниткой жемчуга. Многие дамы делали спереди поперечный пробор, от которого спускались на лоб короткие локоны (рис. 74).

Во второй половине века не надолго сделалась модной прическа, при которой волосы гладко расчесывались на темени и взбивались на висках в кругловатое возвышение, закрывающее уши, от которого отделялось несколько тонких локонов, едва доходивших до плеч.

В 70-х годах волосы на висках и спереди вокруг лба стали завивать в мелкие кудри, а вдоль щек спускать на грудь пряди волос, прямые или завитые локонами.

На ряду с этой носили прическу (изобретение которой приписывается маркизе Монтеспан), при которой волосы укладывались по обеим сторонам пробора двумя прядками толщиной

в два пальца, а остальные завивались в локоны и уступами спускались по шее ниже ушей, за исключением одного длинного локона, падающего на грудь (прическа фонтанж — 80-е гг.).

С 1690 года прически по своим формам стали приближаться к мужскому парикю. Волосы взбивали в два высоких тупея. Иногда волосы красили в темнокаштановый цвет (рис. 77).

Вместе с тем появились новые формы головных уборов в виде небольших отделанных лентами накладок, едва закрывавших темя, или высоких — самого разнообразного устройства. Эти уборы, нередко до трех футов вышины, состояли из проволочного каркаса, покрытого завитыми полосками муслина, лентами, шнурками, попеременно с локонами, цветами, перьями и пр.



Рис. 78. XVIII век. Дамские прически первой половины века.

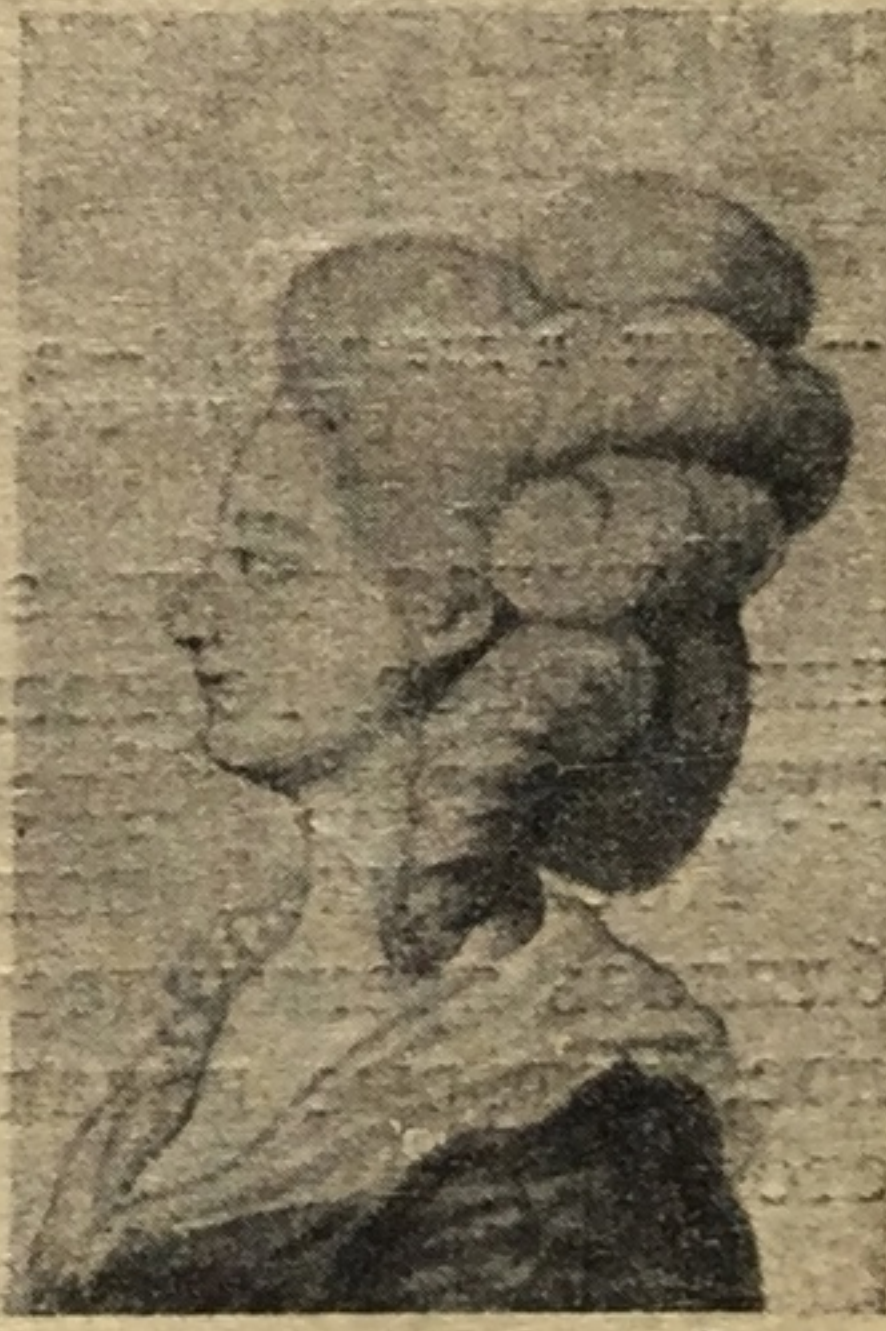


Рис. 79. XVIII век. Дамские прически последней четверти века.

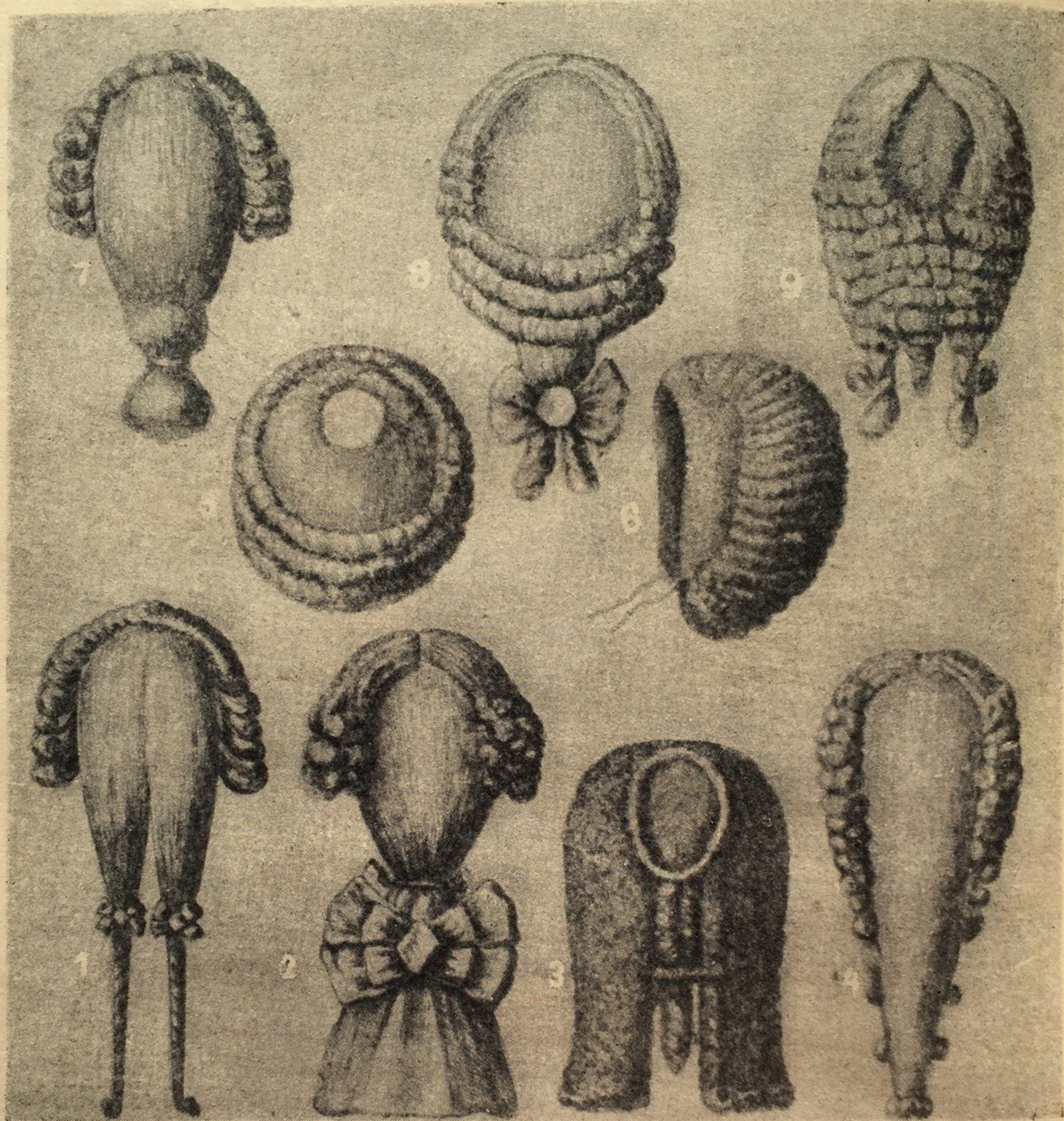


Рис. 80. XVIII век. Типы париков.

1— парик в две косы, 2— в форме кошелька, 3— четырехугольный, 4— *naissante*, 5— аббатский, 6— дамский, 7— парик „узлом“, 8— бригадирский. 9— „гнездо“.

Каждая часть этой куафюры имела особые названия: пустыник, герцог, герцогиня, капуцин, капуста, спаржа, кошка, мышь, труба, орган, первое, второе — вплоть до десятого — небо.

Косметикой пользовались сверх всякой меры. Пудра употреблялась преимущественно для шеи, плеч и рук и меньше — для волос, которые начали пудрить только с первых годов следующего столетия.

В конце века вошли в употребление мушки, своей чернотой особенно хорошо оттенявшие белизну кожи, ставшую высшим признаком красоты (а часто и скрывавшие угри прыщи и т. п.).



Рис. 81. XVIII век.

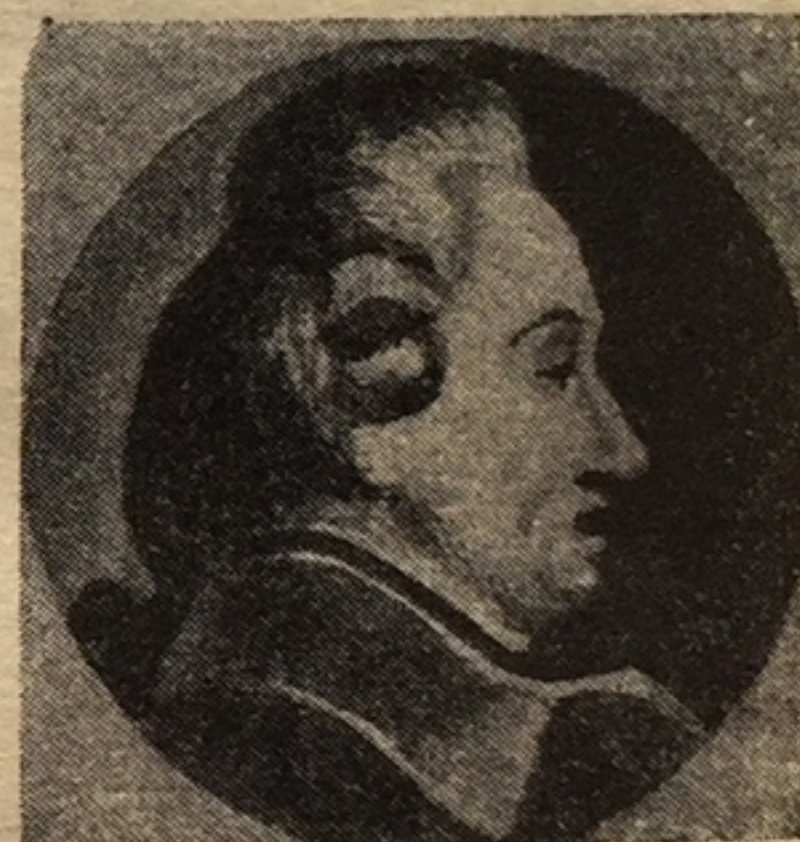
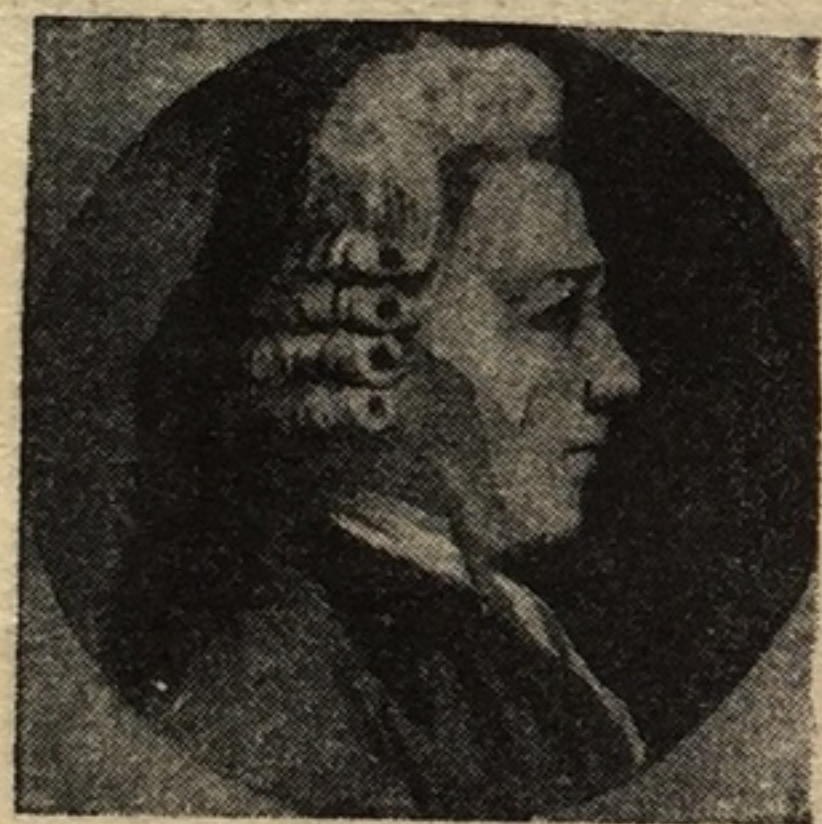
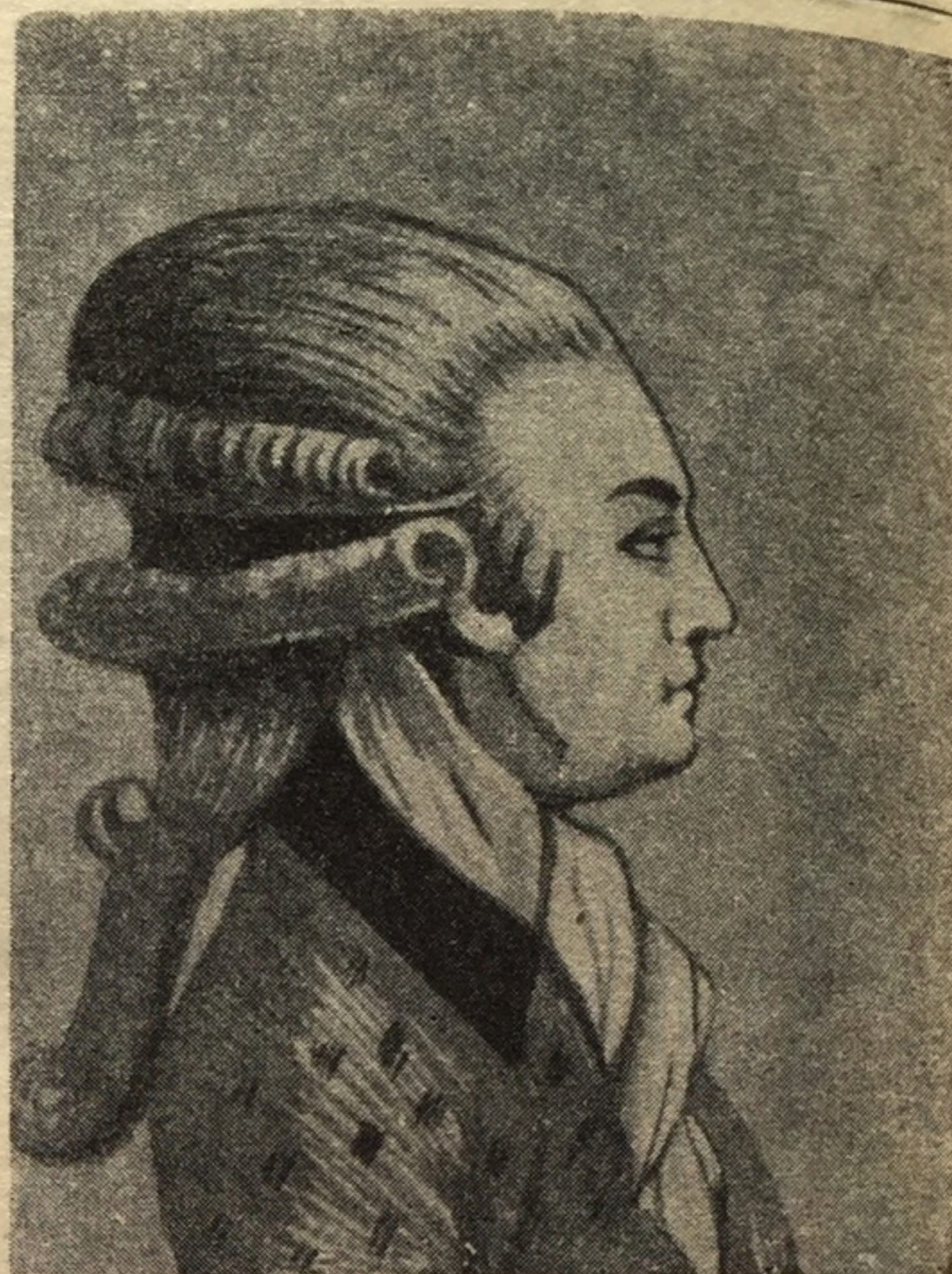


Рис. 82. XVIII век. Мужские парики.

В дальнейшем при помощи того или иного положения мушки стали придавать лицу определенное выражение, возник своеобразный язык мушки (рис. 84). Так, кто хотел прослыть плутовкой помещал мушку около рта, кто хотел подчеркнуть свою склонность к галантным похождениям, помещал ее на щеке, влюбленная — около глаз, шаловливая — на подбородке, дерзкая — на носу, кокетка — на губе, высокомерная — на лбу и т. д. Впоследствии мушкам придавали самую разнообразную форму, лиры, звезды, разных животных и т. п. Делали их не только из тафты, но и из бархата.

Прически
XVIII века

XVIII век чрезвычайно богат различными сменяющимися друг друга формами причесок.

Утонченность моды последнего века абсолютизма, достигшая апогея в предреволюционные годы, сменяется простотой и небрежностью в прическе, характерной в годы

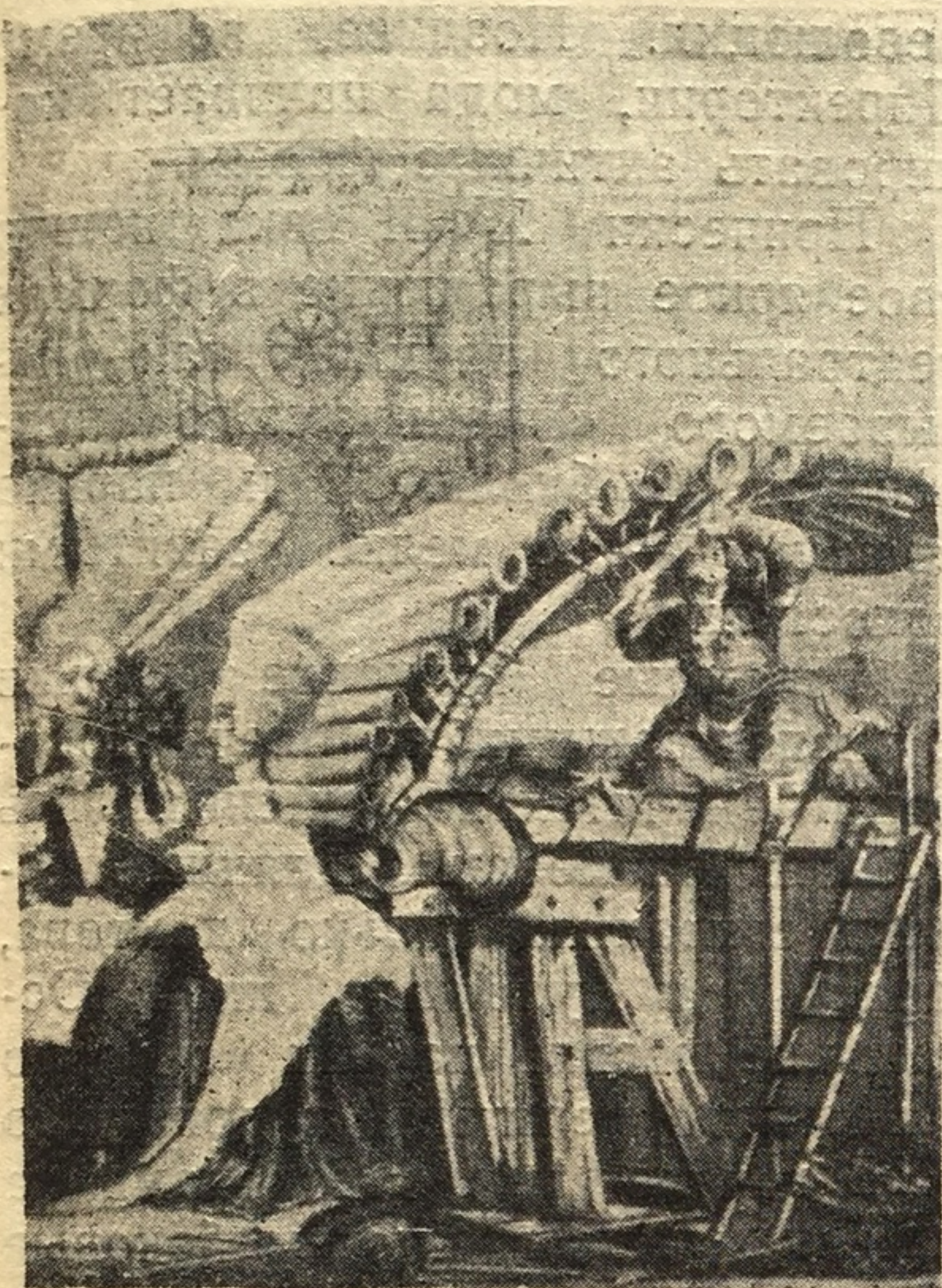


Рис. 83. 1775 г. Английские карикатуры на французские моды.



Рис. 84. XVIII век. Дама в мушках.

революции. Позднее, во время Директории, мода начинает копировать античные формы.

Прически XVIII века нашли свое яркое выражение в формах театрального парика, так называемого «французского пудреного» (с буклями) и парика «рококо» — с мелко завитыми волосами.

Огромные мужские парики с ниспадающими на плечи локонами значительно уменьшились в своих размерах. Длинные парики сохранили только доктора, юристы и духовные лица. Остальные носили парики с ровно завитыми мелкими кудрями по всей голове или с локонами на висках и сзади, причем боковые локоны только едва прикрывали плечи (рис. 80). В дальнейшем появляется парик, на котором

локоны разделены на три части: на заднюю прядь, которую связывали лентой, заплетали в косу или оставляли свободной, и на две боковые пряди. С 1730 года стали помещать «хвост» косы в сетку или в чехол из черной тафты, завязанный бантом.

С 40-х годов парики из моды выходят. Волосы, причесанные по принятому фасону, пудрят. Усов и бород, как правило, не носят. Их сохраняют только военные — и то определенных полков (гусары).

Во второй половине века вошла в моду низкая прическа из собственных волос, при которой волосы зачесывали назад, приподнимая над ушами в два или три узких валика, а на затылке связывали в косу, которую вкладывали в чехол; боковые локоны или валики завивали сначала слабо, а затем крепче и спиралью (*tire-bouchon* — штопор) и при этом иногда широко расчесывали.

В дальнейшем заплетенные на затылке в косу волосы стали загибать наперед, зашпиливая их на темени. Эта прическа, *en catogan*, была возвращением как бы к прежней косе и вытеснила все остальные. В 1788 г. появилась новая прическа (*à la gresque*): за исключением косы, волосы стали взбивать в один конический тупей иногда значительной вышины.

Все эти прически сооружались при помощи помады и большого количества пудры, которой никогда не употреблялось так много, как в это время.

Во времена Директории парики с узлом или косичкой продолжают носить только некоторые приверженцы старины.

Медики носили то длинные волосы, то короткие и завитые (*à la Titus* — по имени римского императора Тита), то подстриженные, слегка припудренные.

В эпоху Французской революции щеголи завивали волосы и отпускали длинные пряди волос на висках вдоль щек, подражая небрежным прическам третьего сословия. Якобинцы носили волосы гладко причесанными, без пудры. Формы причесок третьего сословия в эпоху революции противопоставляются своим простым, скромным видом изысканным формам причесок аристократии. В дальнейшем, с падением абсолютизма, простые формы причесок становятся общепринятыми.

Женские прически. В начале века высокая прическа (фонтанж) выходит из моды. Начинают иметь успех более низкие прически из массы локонов, которыми или равномерно окружают всю голову или спускают на затылке несколькими длинными прядями. Волосы непременно пудрили, иногда убирала их лентами (в виде бантов, рожков, мельничных крыльев, пучков), нитками жемчуга и т. д. (рис. 78).

Со второй половины века прическа снова стала расти вверх и в 1775 году достигла предельной высоты (рис. 79).

Тупей увеличен до таких размеров, что в три или четыре раза превосходит величину головы, а весь объем прически нередко равнялся восьми объемам головы.

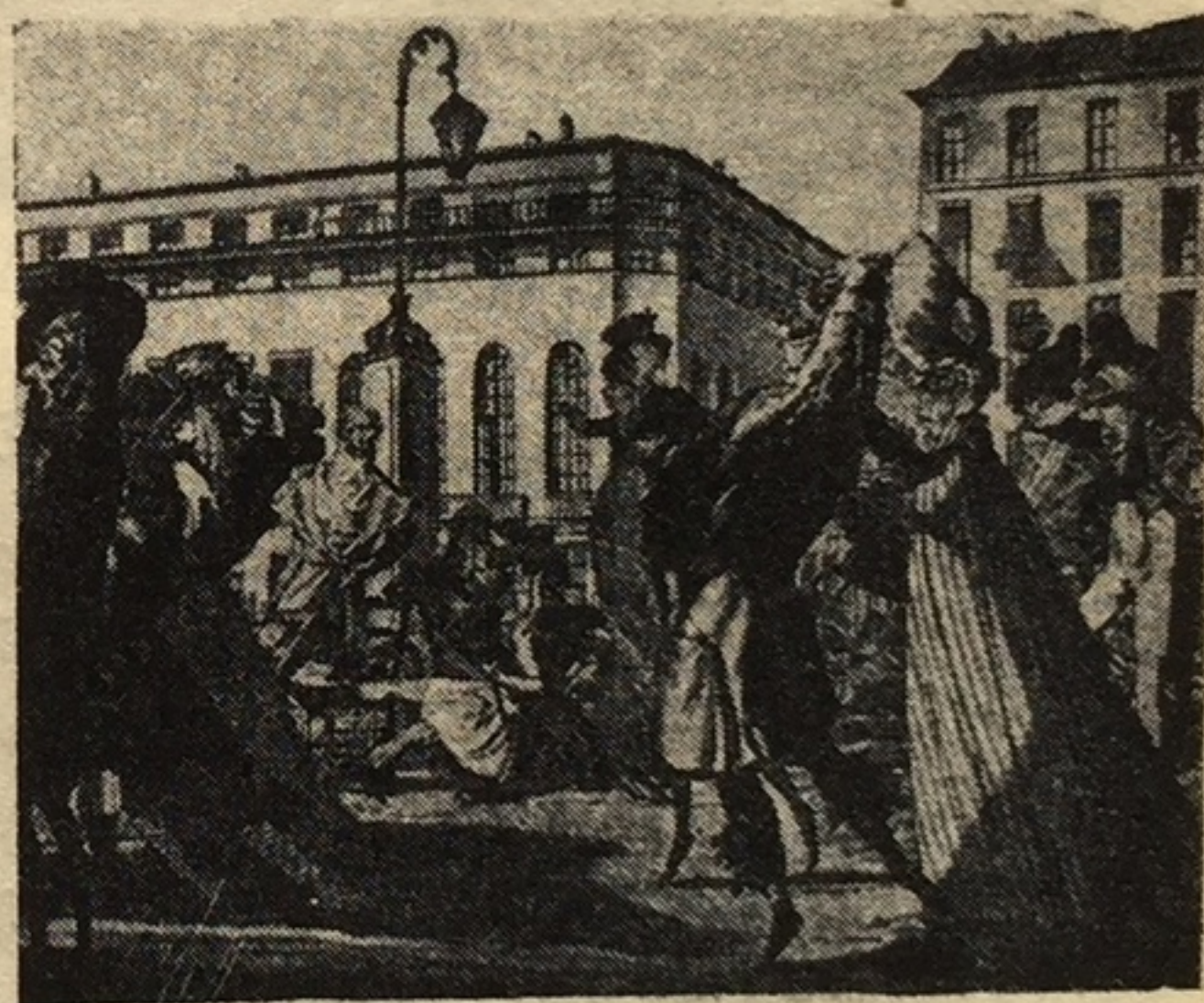


Рис. 85. XVIII век. 1790—1798 гг.



Рис. 86. XVIII век. Англия.

Для того чтобы соорудить такую прическу и дать ей надлежащую прочность, свои волосы подпирали особыми каркасами из проволоки или китового уса, густо и сильно помадили.

Волосы зачесывали от лба кверху и назад, образуя гладкую округлую массу (chignon), на затылке завивали в несколько вертикальных или косых буклей, из которых спускались на спину мелкие, туго завитые локоны; такие же локоны ниспадали с висков на грудь. Иногда эта прическа видоизменялась — вся масса волос выдвигалась более вперед. Шиньон расширялся, на затылке одна часть волос заплеталась в одну или несколько косичек, а другая часть, как и на висках, завивалась валиками.

Это волосяное сооружение служило только основой для различных украшений. Самым простым убранством было украшение прически лентами, жемчугом, цветами и перьями. По мере того как увеличивался размер прически, усложнялось и ее убранство. Появились куафюры в виде корзинки, наполненной цветами или плодами, прическа с театром в миниатюре, прическа, представлявшая горы и долины из цветной эмали, с ручьем из серебряного глазета, воды и рощи (рис. 83).

В 1780 году появилась прическа, изображавшая военный корабль со всеми принадлежностями, пушками и т. д.

В 1785 году Мария Антуанетта ввела в моду простую прическу с длинными локонами, с шиньоном, опущенным на спину.

С падением абсолютизма огромные парики отошли в область предания. С 1789 года после моды на светлую пудру и белокурые парики стали появляться прически натурального цвета волос, без пудры. Вышли из моды мушки, а с 1798 года и румяна с пудрой.

С появлением античных туник вошла в моду упомянутая выше прическа с короткими завитыми волосами *à la grecque* и *à la Titus* и всевозможные разновидности греческого узла и повязок (рис. 87). Одновременно с прической *à la Titus* продолжают носить парики с более или менее спущенными или распущенными шиньонами, с чепчиками, с боковыми локонами.

Так как для прически «под Тита» необходимо коротко стричь волосы, многие женщины, не желавшие стричься, носили коротко остриженные парики.

Прически XIX века

Мужские прически XIX века в общем характеризуются короткими волосами, которые зачесываются самым разнообразным способом; завиваются, разделяются пробором прямо посредине или сбоку, зачесываются на лбу в виде хохолка и т. д. Все разнообразие этих форм причесок нашло свое выражение в бесконечных вариантах театрального парика, так называемого «городского»,



Рис. 87. 1800 г.

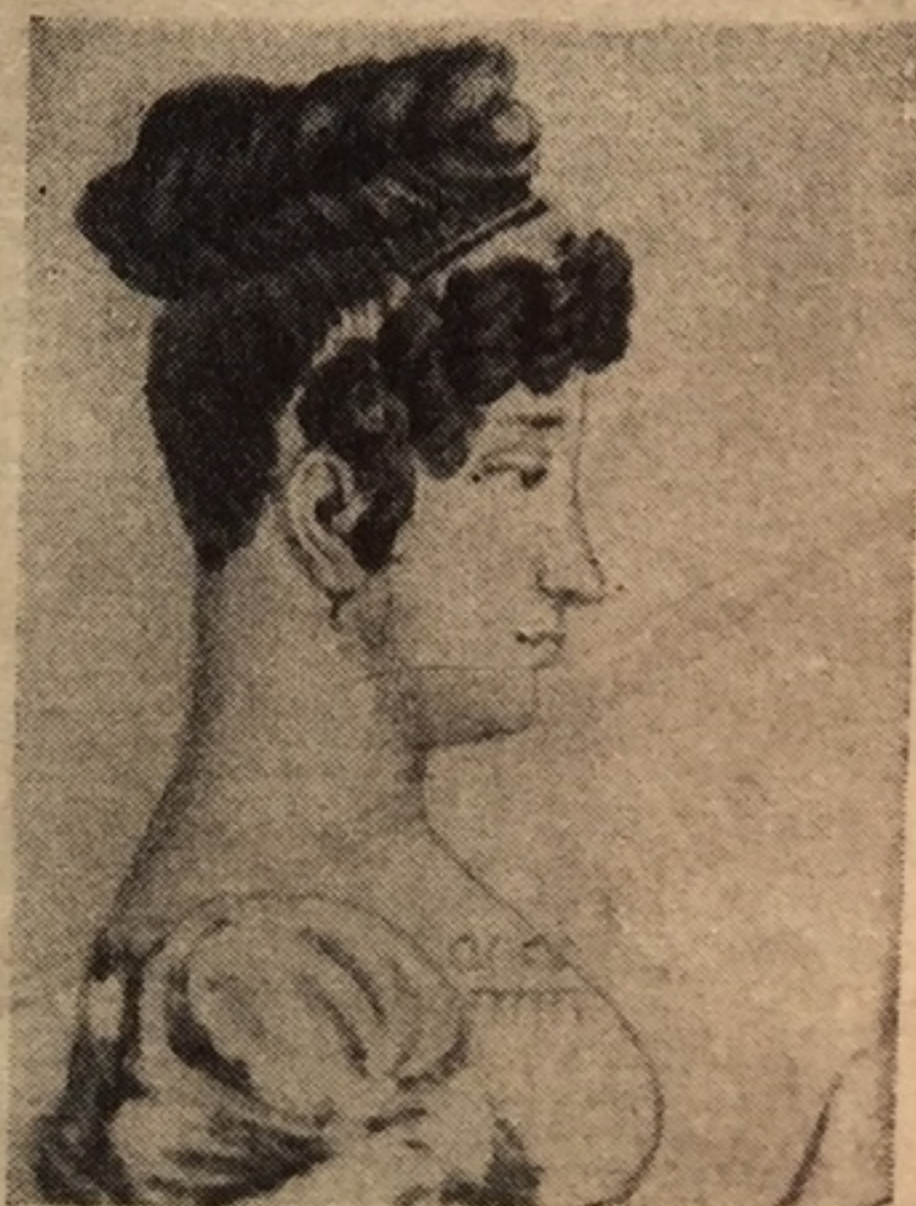


1800



1803

1811



1816

1822

Рис. 88. Первая четверть XIX века. Дамские прически.



1822



1827

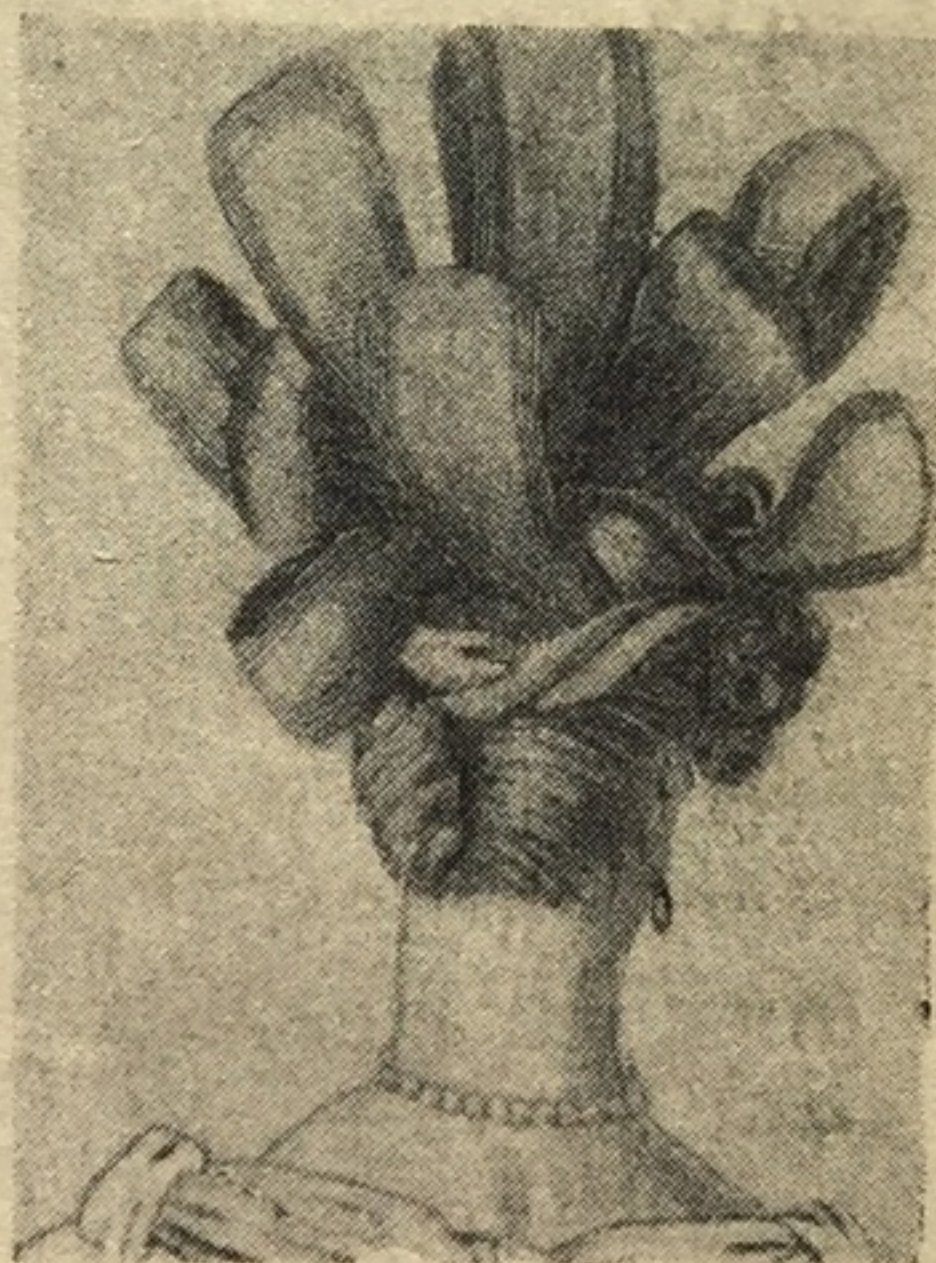


Рис. 88-а. Первая четверть XIX века. Дамские прически.

получившего в дальнейшем еще новые подразделения на парики «характерные», «бобриком», «стриженные», английские» и т. п.

В начале столетия волосы носили довольно короткими, они плотно прилегали к голове пышно завитыми кольцами, затем



1831



Рис. 89. XIX век. 30-е годы. Дамские прически.



1837



1838

Рис. 89-а. XIX век. 30-е годы. Дамские прически.

гельму I и в России — Александру II среди придворных сановников и военных появилась мода носить своеобразно подстриженные бакенбарды с гладко выбритым подбородком (так называемая «дорожка благонамеренности»).

Женщины во Франции в эпоху Консульства наряду с античными греческими костюмами (хитонами) носили греческую прическу. Правда, дамы не всегда строго придерживались античных образцов и нередко давали простор собственной фантазии. Обыкновенно волосы спереди опускали короткими кольцами на лоб, а сзади иногда заплетали в косы, которые поддерживались наверху при помощи гребенки, а иногда спускали на затылок и укрепляли наверху посредством разных

их стали зачесывать на лоб так, что с боков получались два пробора.

В 30-х годах на лбу красовался хохол. Иногда носили небольшие бакенбарды и маленькие, опущенные книзу усики.

В 40-х годах начали носить бакенбарды более длинные — до половины подбородка. Подстриженные волосы разделяли сбоку пробором, причем концы завивали так, что они ложились кольцами вокруг головы.

В 1848 году в моду вошла борода и длинные волосы (рис. 92). В конце века стали стричь волосы и разделять их пробором посредине или сбоку.

Во Франции, по примеру Наполеона III, некоторые сословия стали носить усы и бородку (чиновники, военные). В Германии в подражание Виль-



1842



1843

Рис. 90. XIX век. 40-е годы. Дамские прически.



1846



1854

Рис. 90-а. XIX век. 40-е и 50-е годы. Дамские прически.

булавок символического характера (рис. 88).

В 1804 году волосы в причёске плотным кольцом укладывали вокруг головы, спуская их на лоб так низко, что они почти закрывали брови; при этом сзади они образовывали род шиньона, перехваченного цветной полосатой лентой, который украшался высоким плюмажем.

В 1805 году греческие причёски исчезли совершенно. На придворные и другие балы надевали усыпанный драгоценностями тюрбан из муслина, кисеи или легкого шелка с перьями. В большом употреблении были также жемчужные сетки, покрывавшие волосы целиком.

Около 1810 года молодые девушки являлись на балы с волосами, завитыми мелкими кольцами на лбу и на висках. На затылке возвышался небольшой пучок локонов. Поперек головы прикалывали цветы.

В 1812 году причёска разделялась пробором, а на затылке волосы заплетались в косы и располагались в виде гнезда, при этом пряди, опускавшиеся вдоль висков, завивались.

В 1817 году волосы зачесывали кверху, разделяли пробором и спускали вдоль висков и по плечам в виде длинных локонов, а на темени собирали несколько пышных пучков, перехваченных нитками жемчуга, лентами, бантами или цветами.

В 1820 году волосы зачесывали так, что затылок оставался открытым, и располагали их наверху в виде шиньона, который обычно поддерживался более или менее широким и высоким гребнем.

На висках волосы собирали в пышные пучки.



1846

Рис. 90-б. XIX век. 40-е годы.
Дамские причёски.

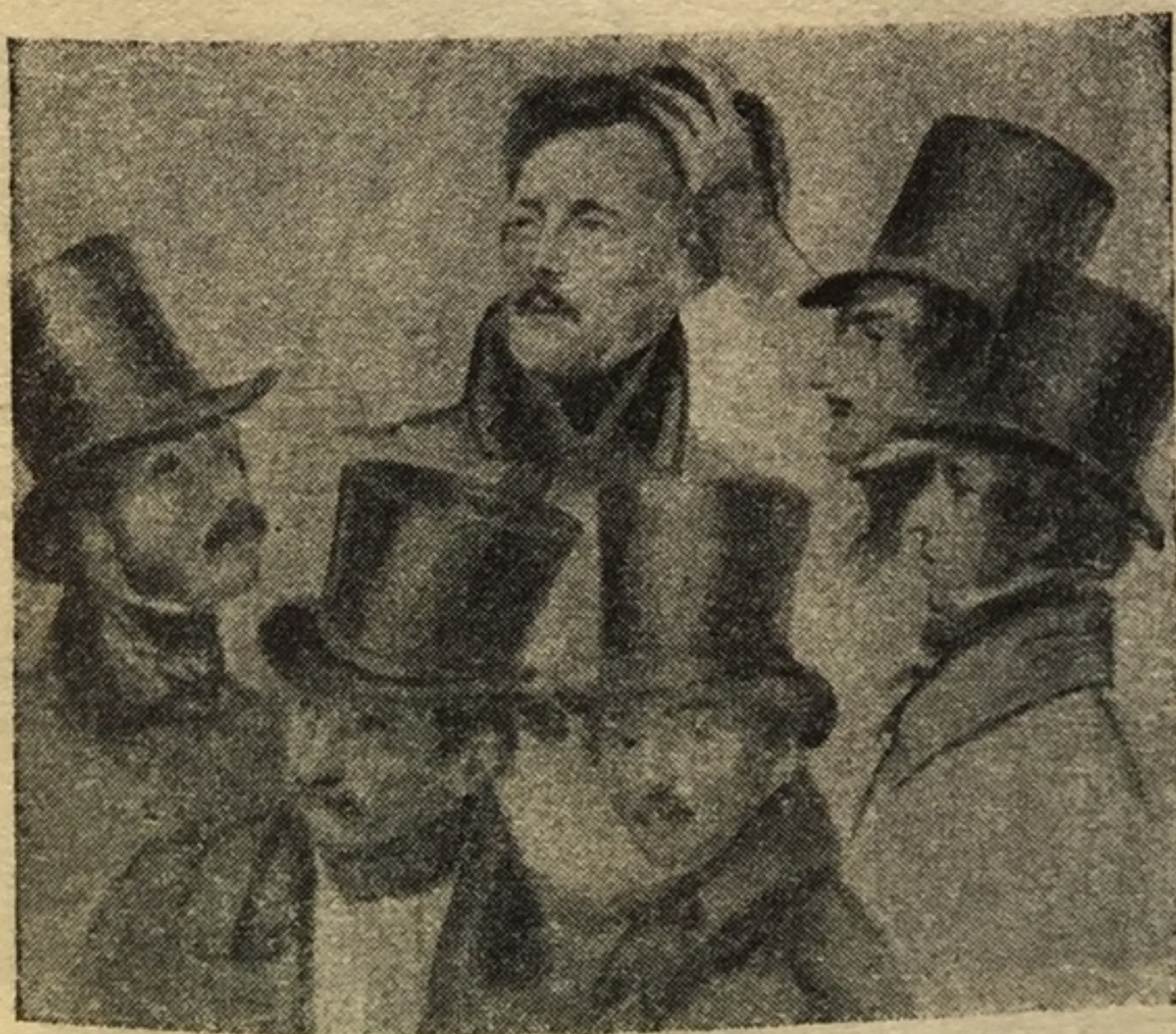


Рис. 91. Эскиз худ. Ф. Крюгера. 1839 г.



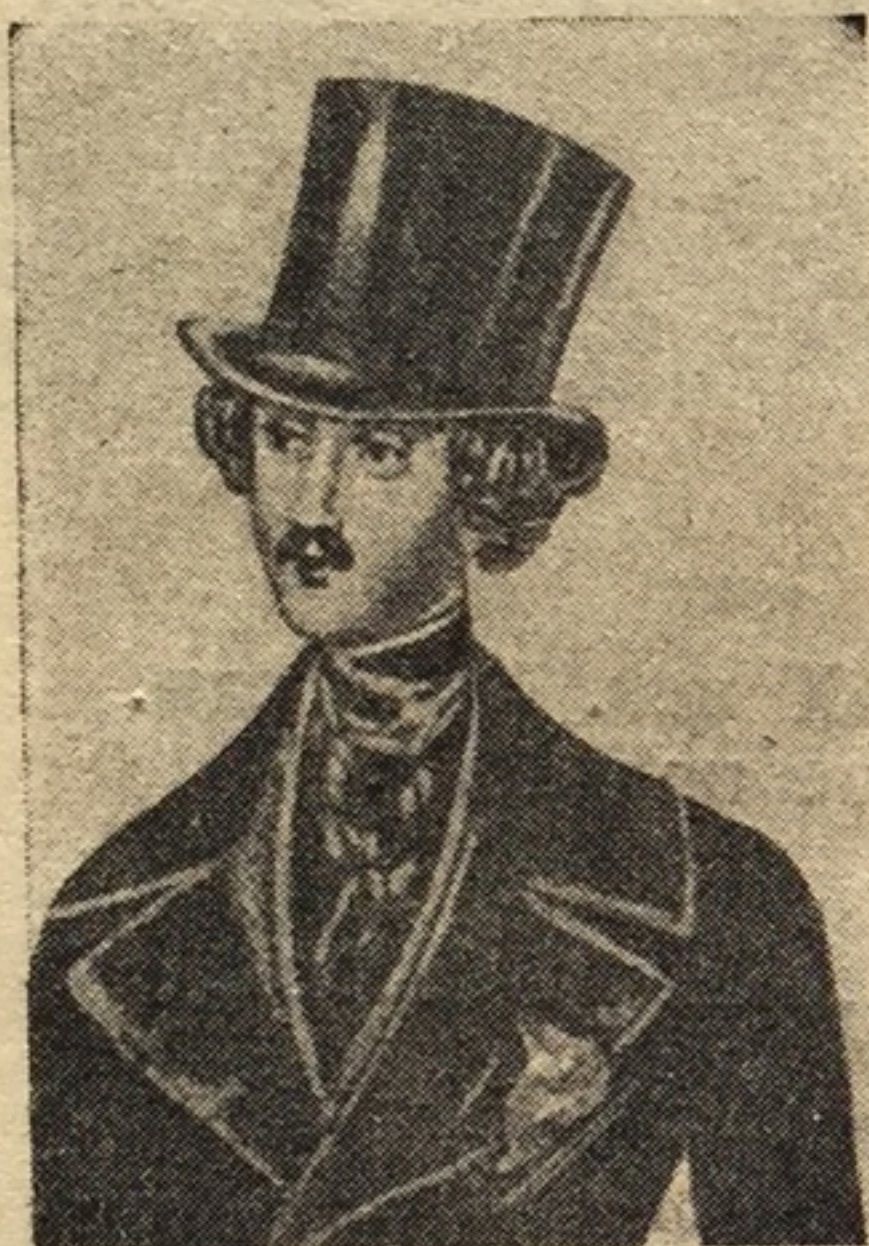
1803



1811



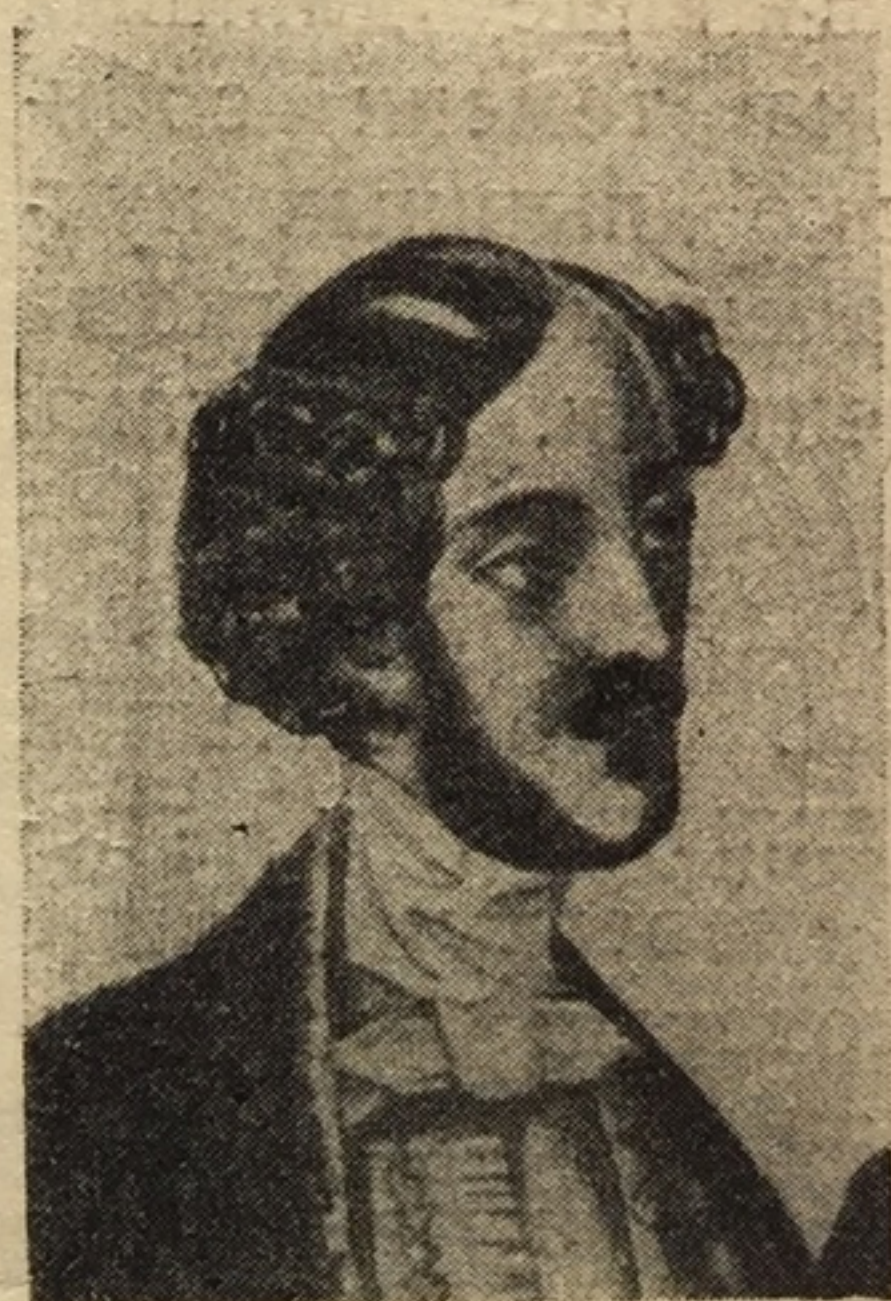
1822



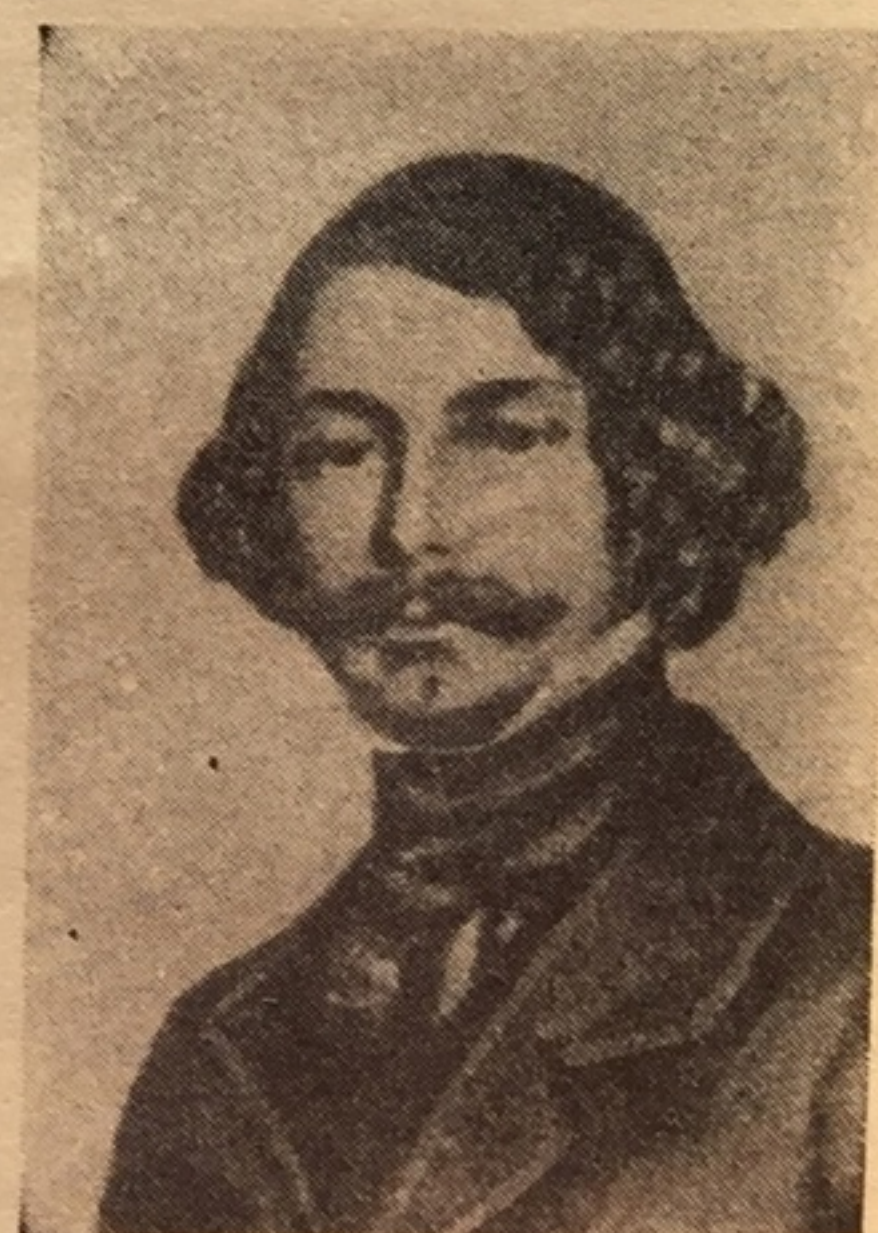
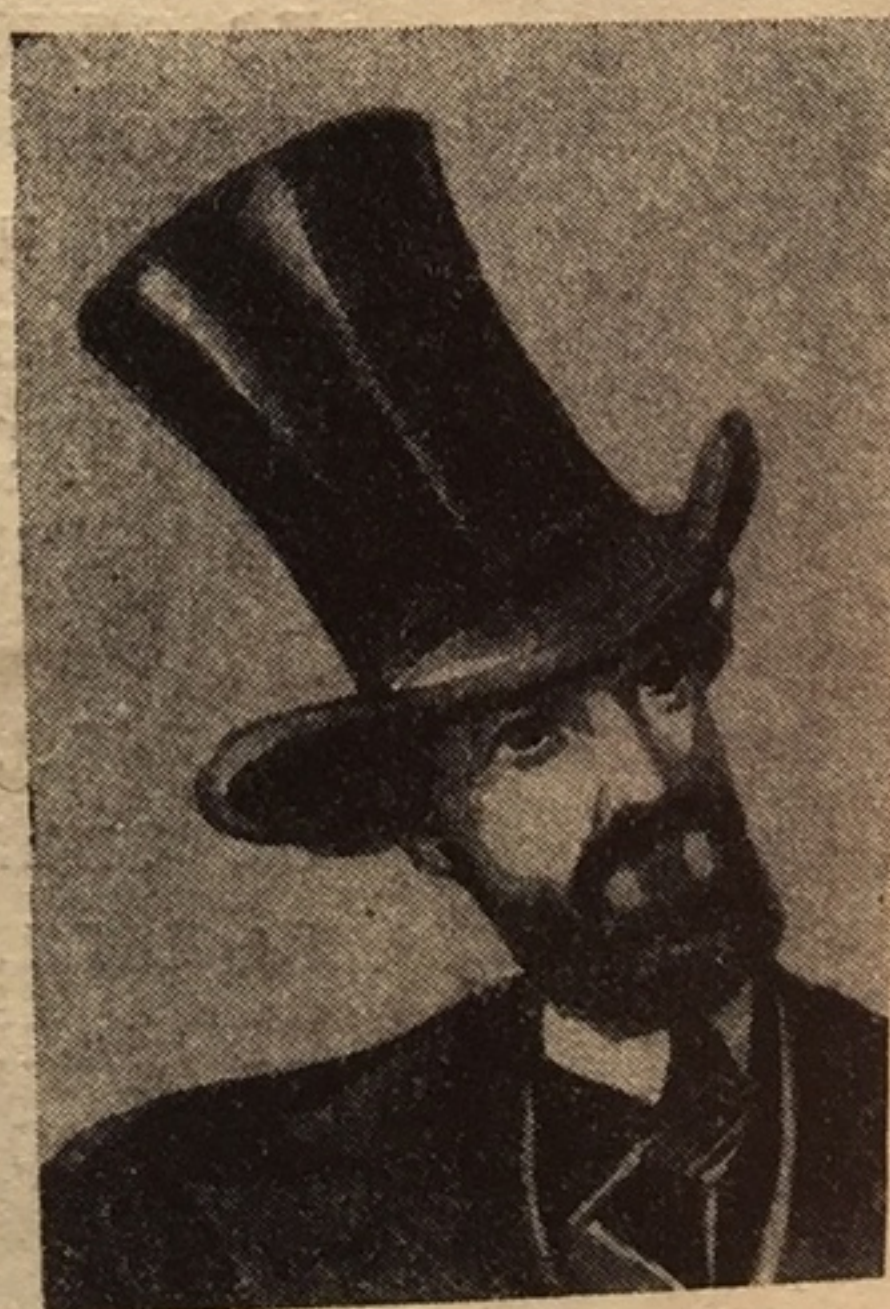
1838



40-е годы



1842



1848

Рис. 92. XIX век. Мужские прически первой половины века.



Рис. 93. Grandville Chapellerie (40-е годы).

В 30-х—40-х годах завитые впереди волосы спускали на лоб, а на висках образовывали из них пышные пучки. При бальной прическе волосы разделялись пробором и пышными прядями спускались вдоль висков к ушам. Посредине головы возвышался гребень, окруженный бантами из волос. При этом от одного бокового пучка к другому нередко протягивалась нитка жемчуга (рис. 89—90).

В 50-х годах волосы разделяли пробором, сзади собирали в узел, а сбоку спускали несколько длинных локонов. Прически украшались цветами и бантами (рис. 95).

В 60-х годах волосы разделяли пробором, гофрировали



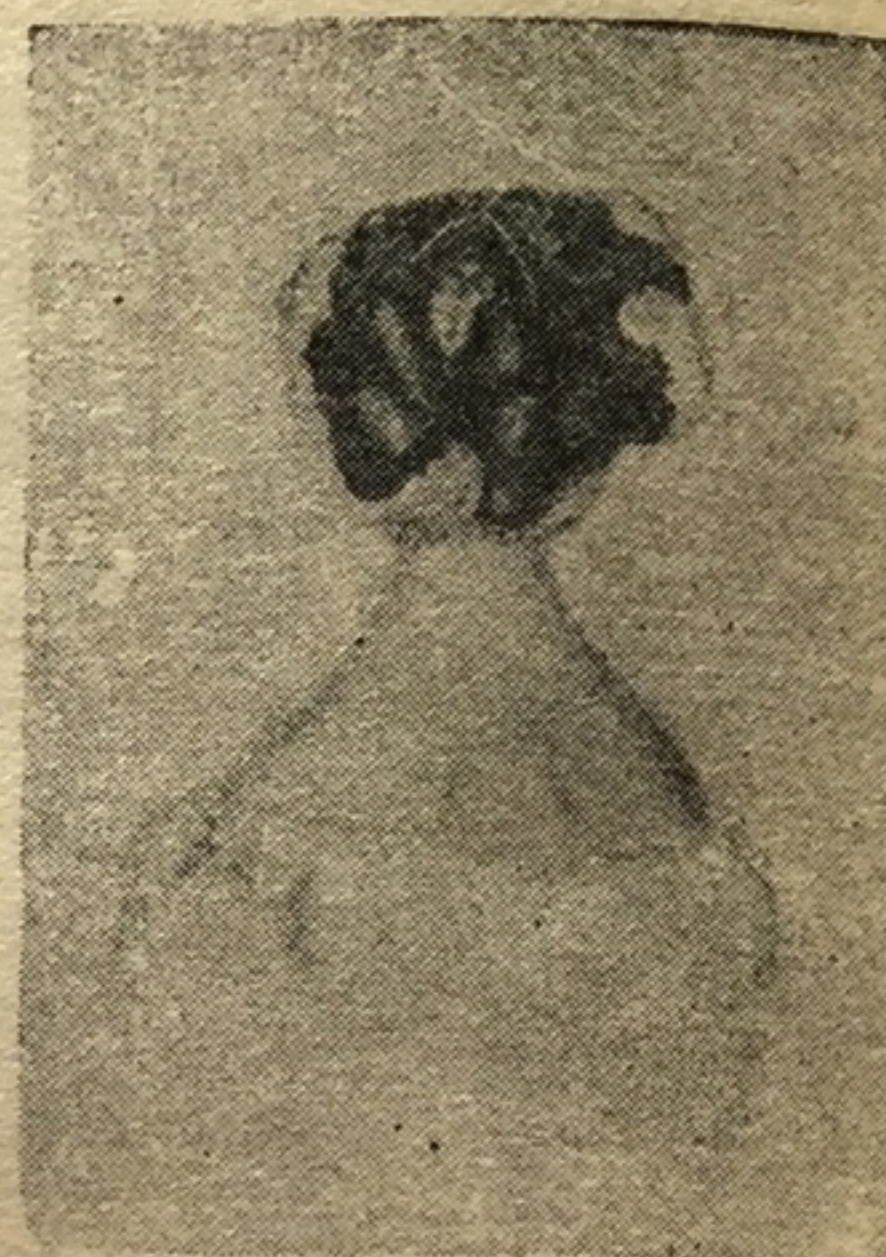
Рис. 94. Эскиз худ. Крюгера. 1839 г.



1854



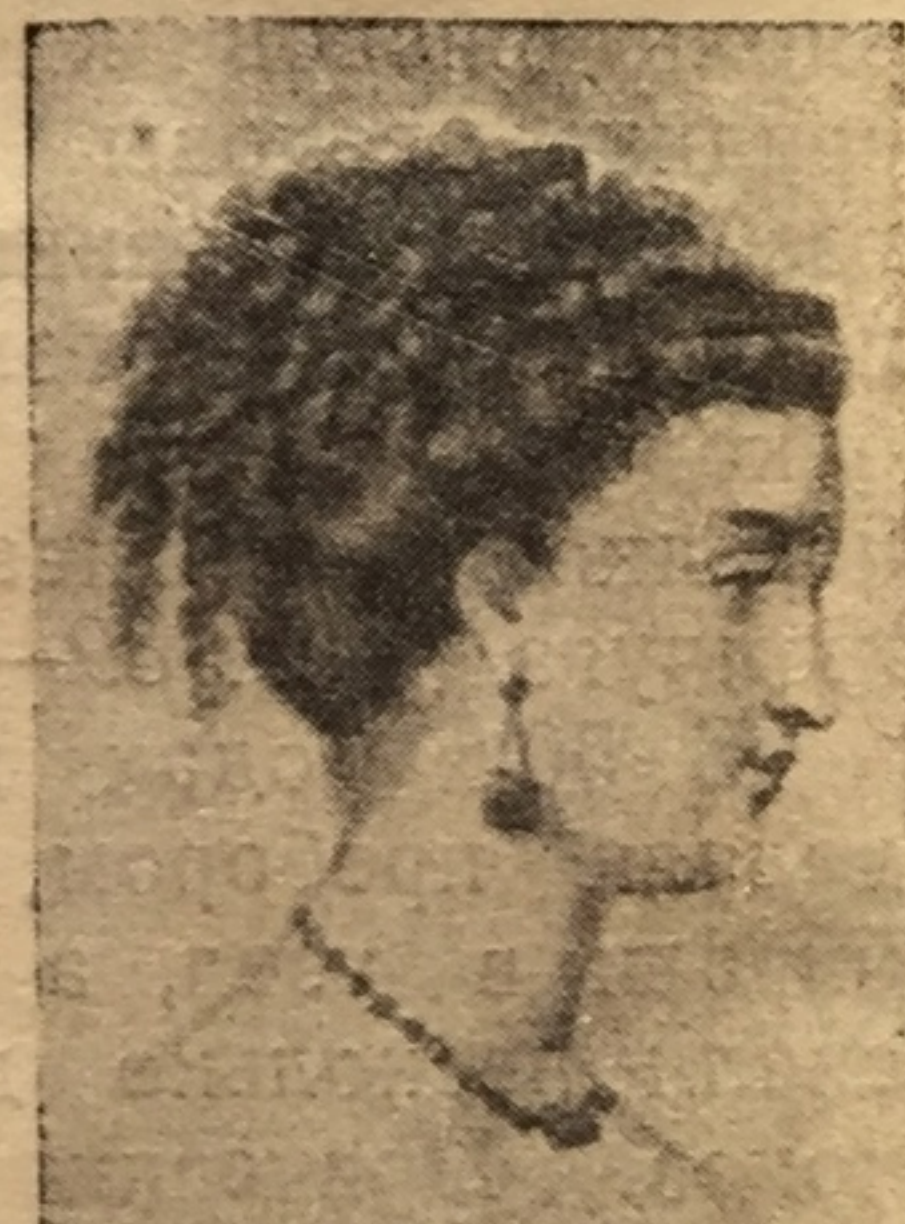
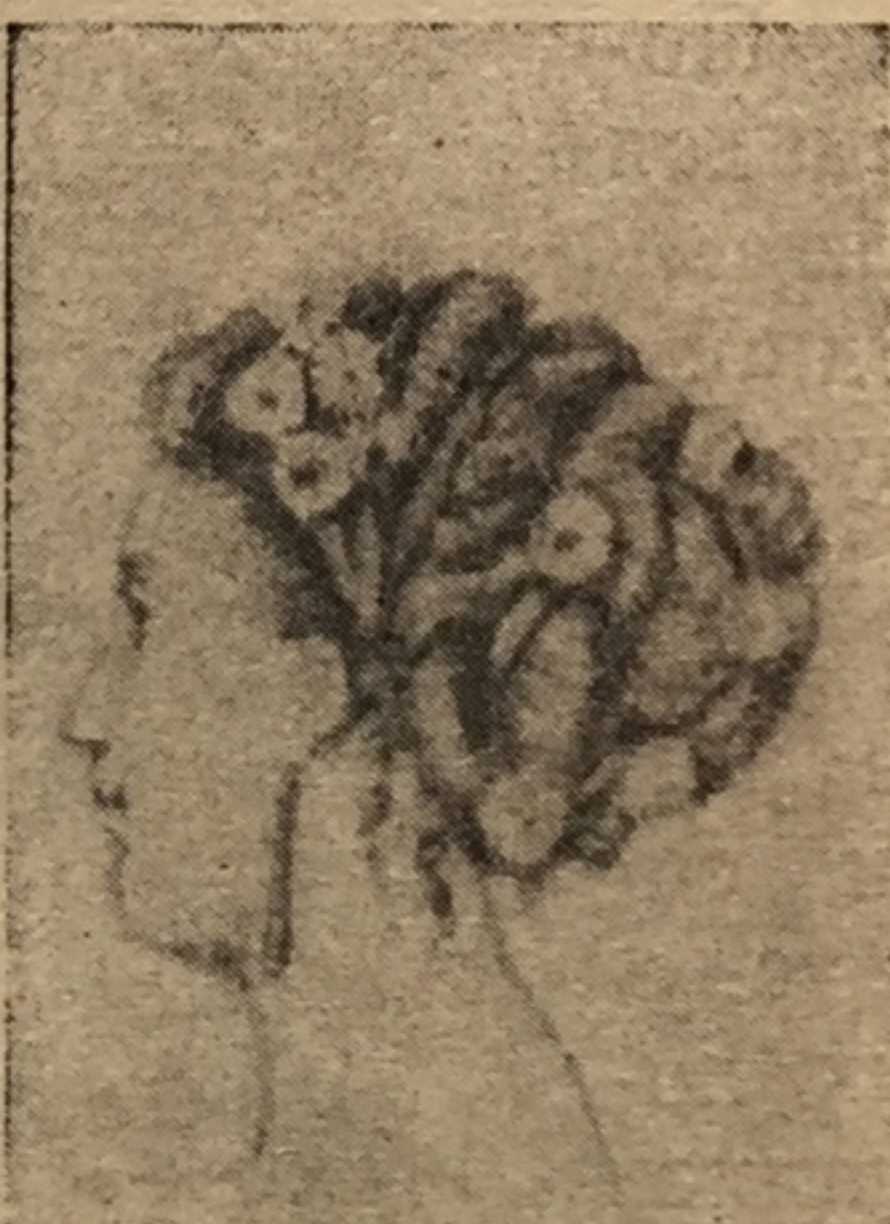
1856



1863



1866



1866

Рис. 95. XIX век. 50-е—60-е годы. Дамские прически



1876 г. Вид спереди



Задний вид прически



1876 г. Прическа для бала



Прическа для театра



1878

Рис. 96. XIX век 70-е годы. Дамские прически.



Рис. 97. XIX век. 80-е годы. Дамские прически.



1902



1905



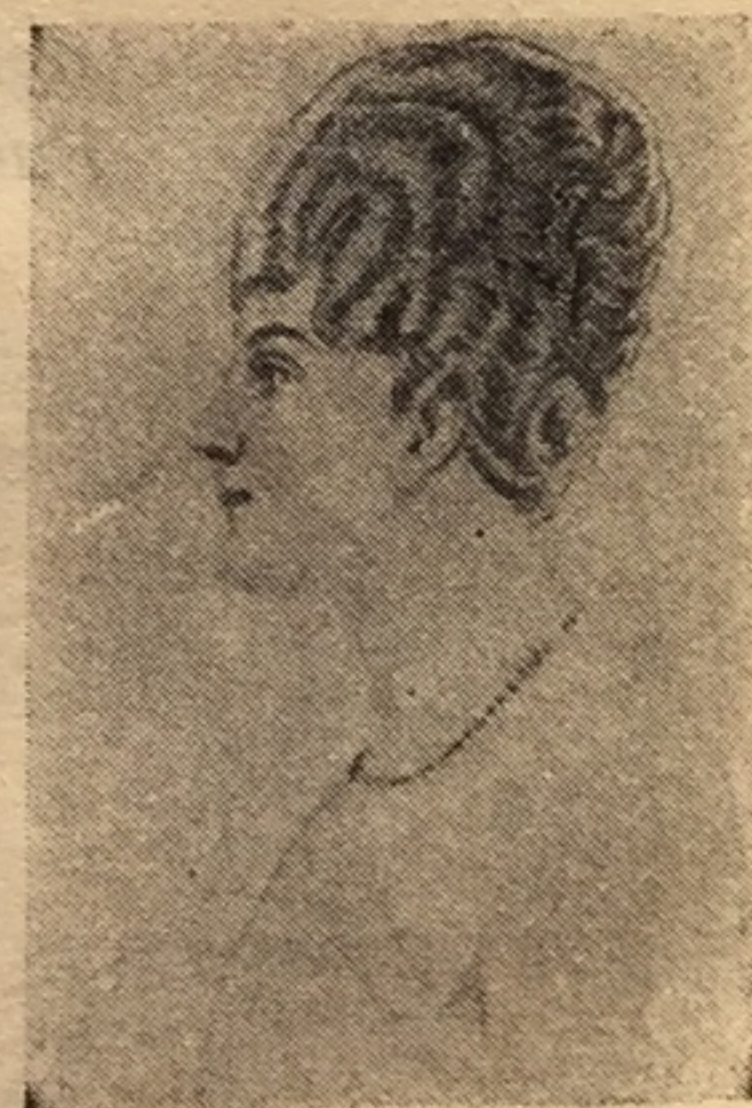
1911



1913



1914



1915

Рис. 98. Дамские прически начала XX века.

и откидывали назад, располагая их иногда просто в виде пучков. У некоторых женщин, особенно у пожилых, передние пряди спускались еще на уши, так что из-под этой массы волос были видны только длинные серьги. Но модницы уже зачесывали волосы за уши, а короткие пряди на висках завивали колечками. Сзади волосы покрывали сеткой или же собирали в виде гнезда. При этом сама прическа спускалась все ниже, гребень употреблялся небольшой и низкий (рис. 95).

В 1865 году проборы гладкий и волнистый выходят из моды. Волосы вокруг лба и на висках завивают и зачесывают назад или взбивают кверху. В тех случаях, когда волосы разделяют пробором, их зачесывают назад в виде валиков, для чего использовались специальные приспособления — подкладки. На затылке волосы заплетают в широкие косы и располагают совершенно низко в виде мешка. Иногда этот «мешок» покрывали плоской сеткой.

После 1865 года на затылке стал красоваться высокий шиньон.

В 1866 году на вечерах можно было увидеть шиньон из локонов, а на балах — прическу с длинными буклями.

В 70-х годах прическа состояла из всевозможных пучков, локонов, кос и напусков.

Все это требовало огромного количества волос, и дамы прибегали к накладкам. К этому времени в моду вошли локоны.

Бальная прическа 1876 года такова: передние волосы, мелко сфризированные, высоко зачесаны со лба; шиньон состоит из нескольких петель с падающими вниз локонами: спереди разбросано несколько цветков — в соответствии с общей отделкой туалета (рис. 96).

В 80-х годах волосы стали напускать на лоб в виде челки, а сзади — собирать в узел. В 1882 году этот узел опускали почти на затылок. Локоны вышли из моды (рис. 97).

В последнем десятилетии прошлого века простая прическа уступила место пышной.

Прически XX века

В начале XX века большое распространение получила женская прическа с валиком, причем на протяжении десятилетия валик то делается более высоким, то более низким, гладким или, наоборот, волнистым (завитым) (рис. 98).

К началу войны 1914 года устанавливается мода на сильно и глубоко волнообразно завитые (ондулированные) волосы, что приводит к большому распространению готовых причесок — так называемых «постишей». С 1917 года прически отличаются индивидуальным разнообразием и упрощением форм — артистическая простота является высшим шиком. Волосы украшают перевязями, перьями и т. п., пудрят блестящей цветной пудрой. Входят в моду длинные серьги.

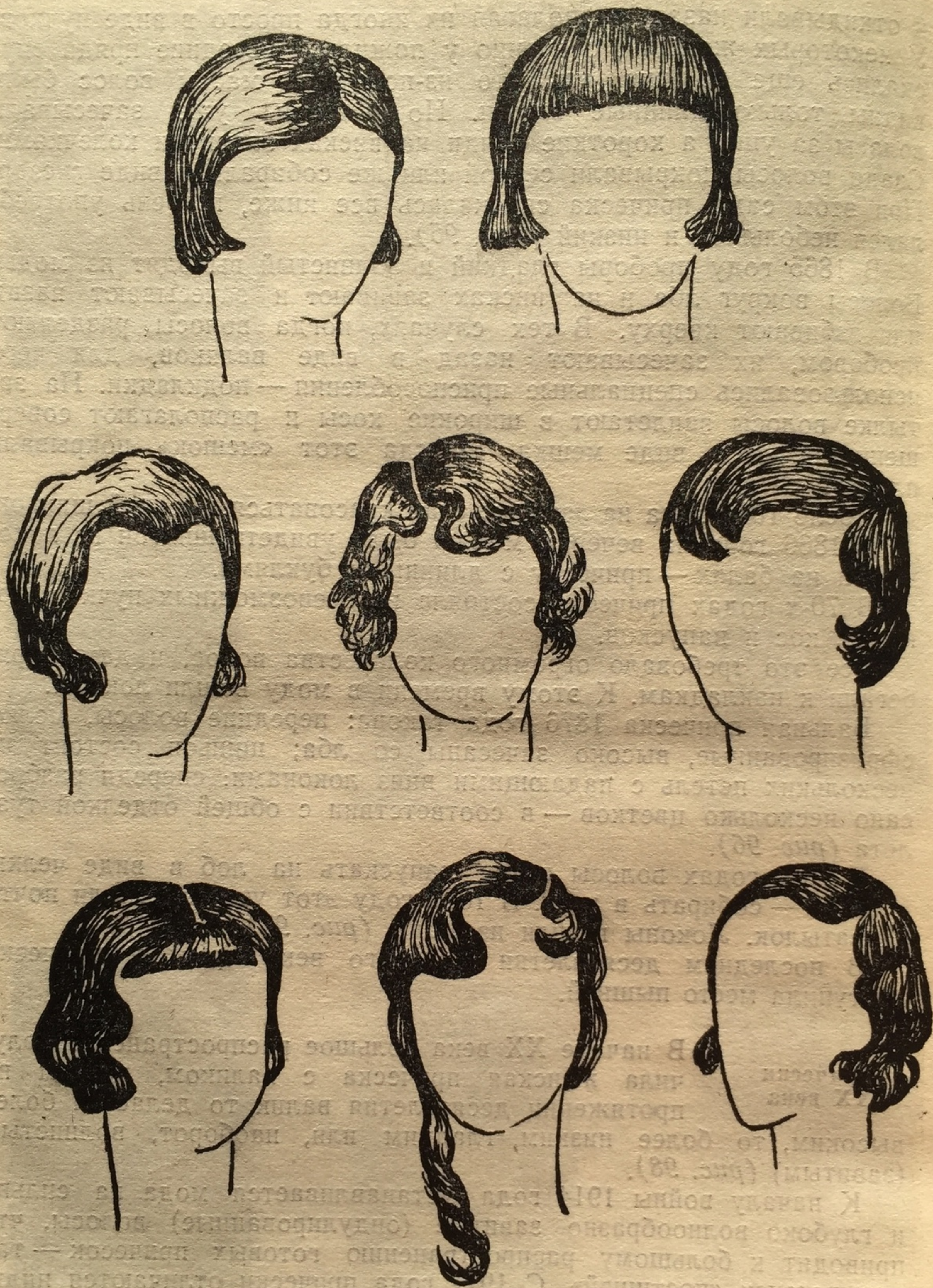


Рис. 99. Модные дамские прически.



Рис. 100. XX век. Модные дамские прически.

20-е годы характерны различными фасонами коротко стриженных волос с пробором посередине или сбоку, или с начесом на лоб и с челкой (рис. 99). Завивка особое распространение получила за последние годы, после изобретения способа электрической, так называемой «шестимесячной» завивки.

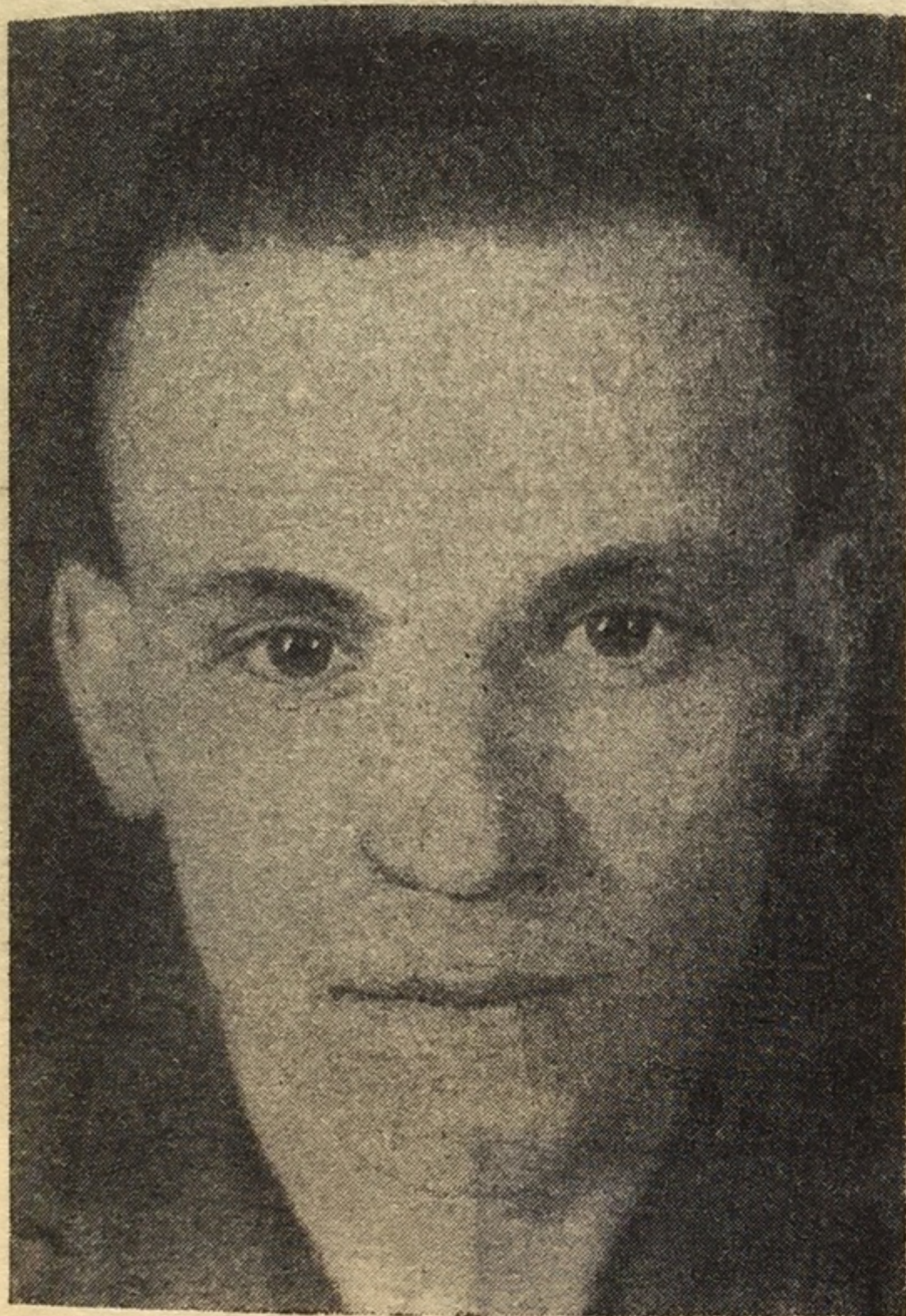
Последние модные прически представляют собой различные комбинации завивки и своеобразных валиков, при которых снова отращиваемые волосы сзади подбираются под резинку и прикалываются тонкими шпильками — «невидимками». Начинают постепенно входить в моду и косы (рис. 100).

Что касается мужских причесок, то в настоящее время во всех странах широко распространена прическа с пробором с левой стороны. Ранее распространенный в Англии и Америке пробор по середине головы исчезает, — мода эта перенеслась в юго-восточную часть Европы. Обычно прическа делается соответственно форме лица; так, при округлом лице — волосы зачесываются назад или вверх, а при удлиненном, худощавом — гладко и на пробор. Волосы стригутся коротко, а среди пожилых лиц довольно распространено бритье головы.

Полная борода совершенно вышла из моды. Чаще всего лицо бреют или носят небольшую бородку и маленькие подрезанные английские усики. Усы, сильно подбритые, в виде небольшой полоски под ноздрями, сейчас встречаются редко.

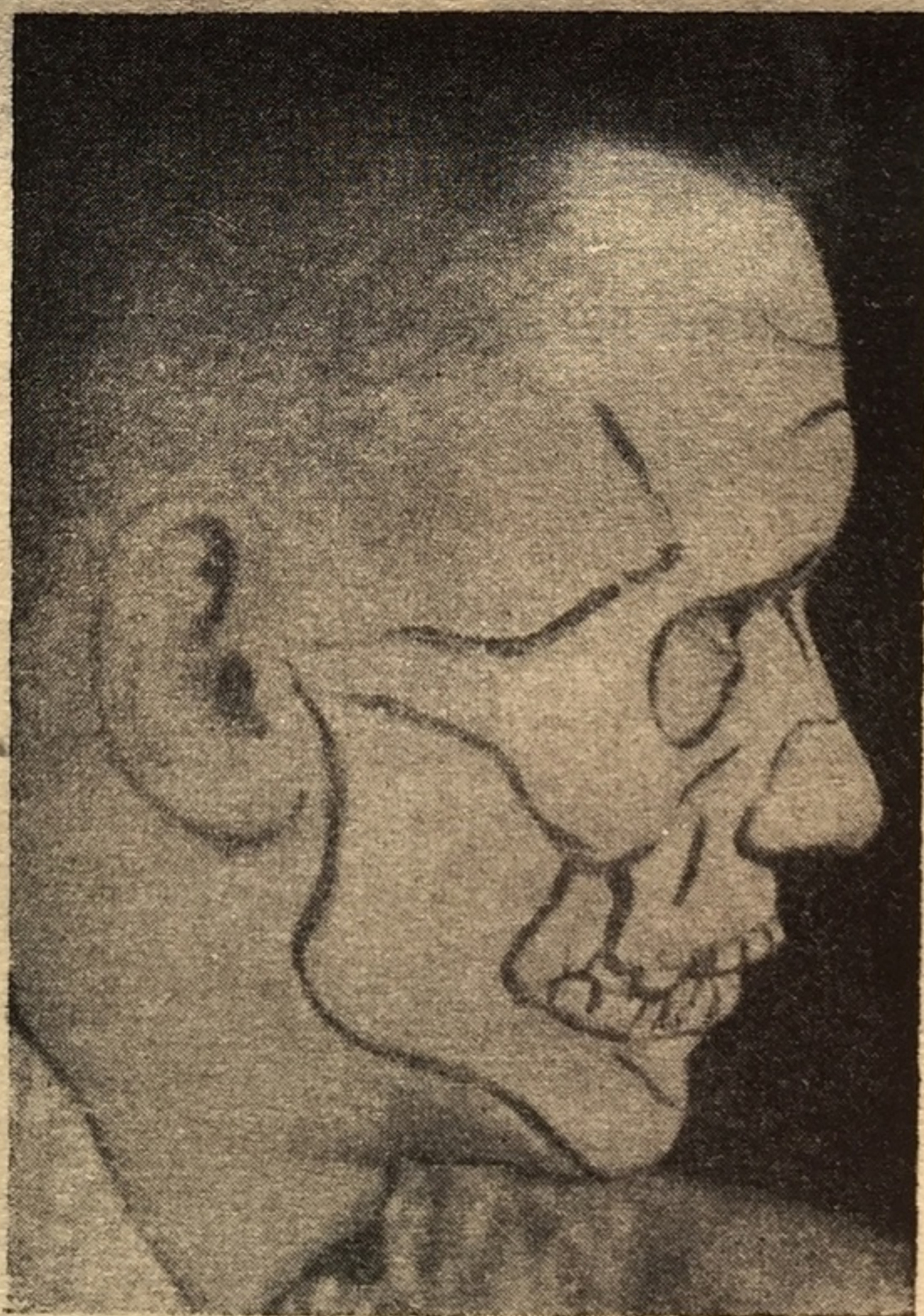
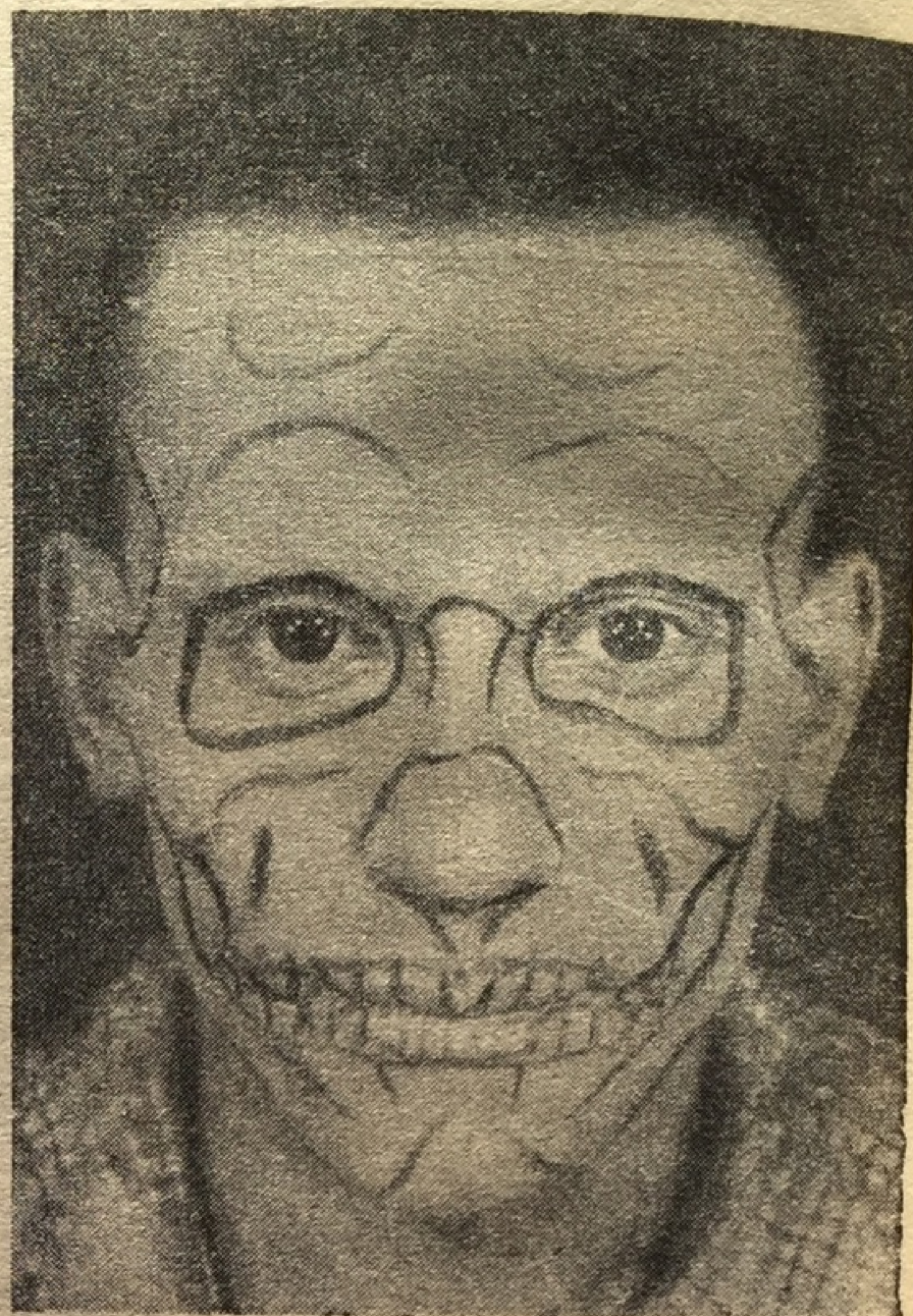
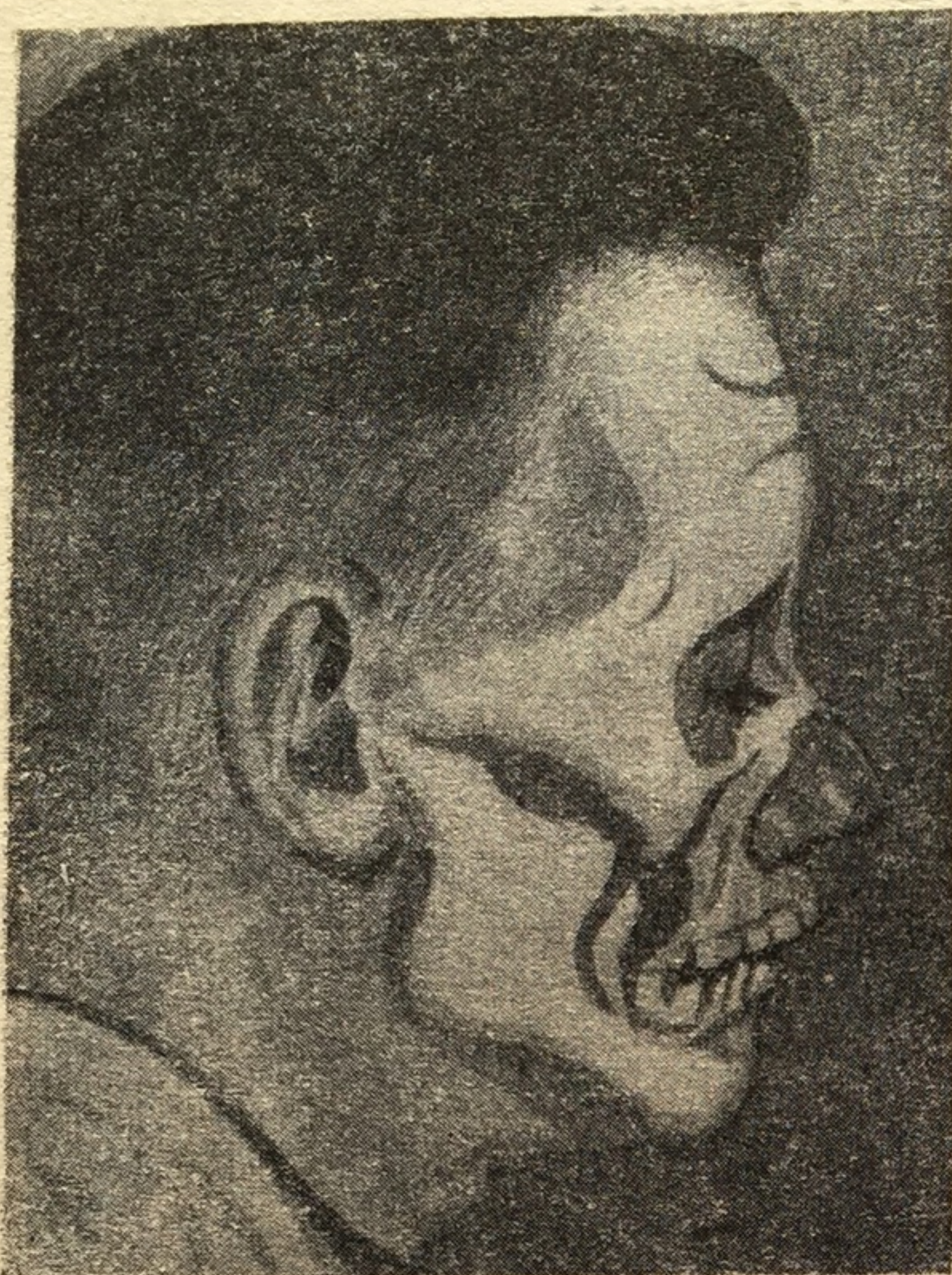
ОБРАЗЦЫ ТРЕНИРОВОЧНОЙ РАБОТЫ ПО ТЕХНИКЕ ГРИМА

ТАБЛИЦА I

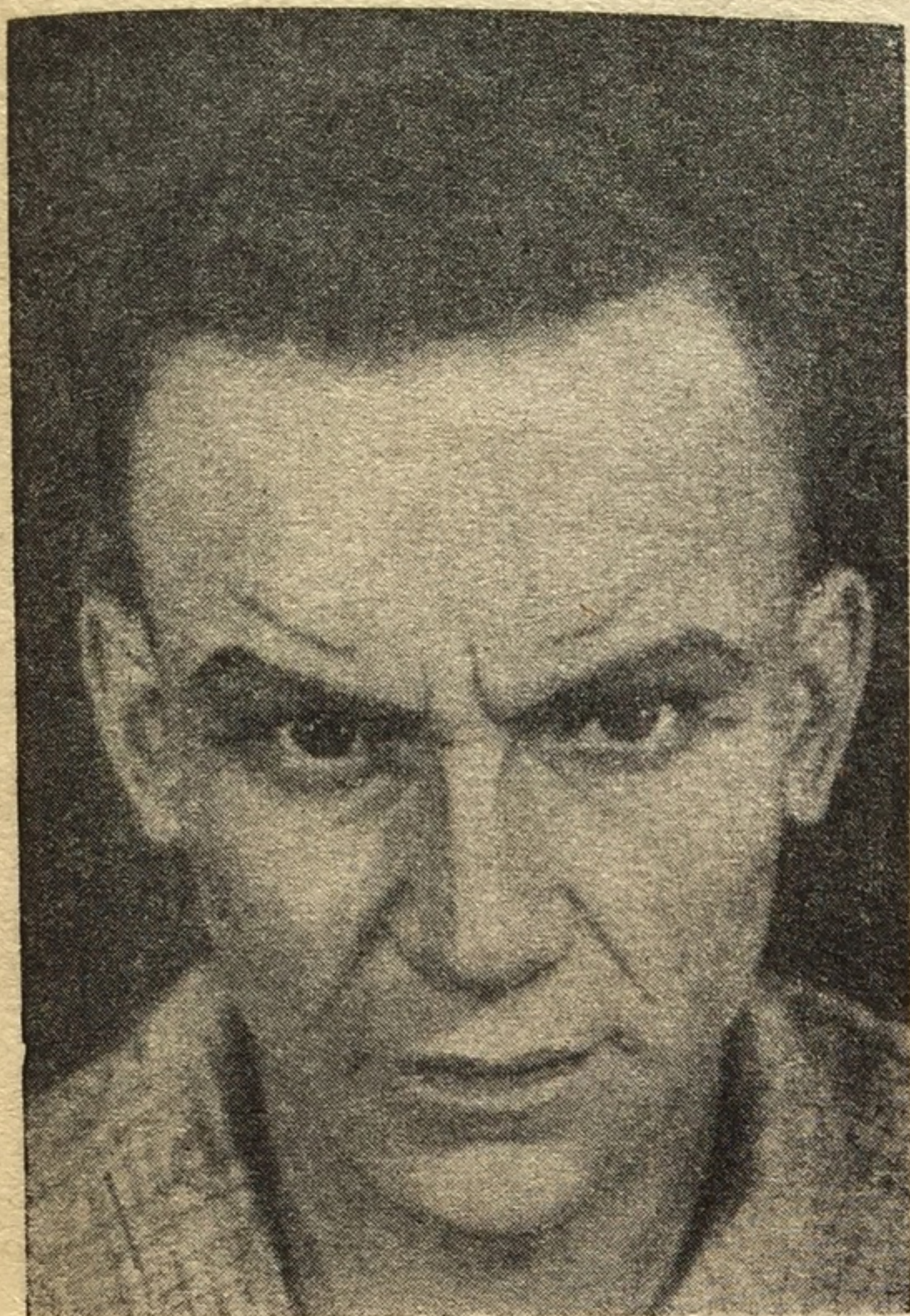


Лицо без грима. М. Абрамов.

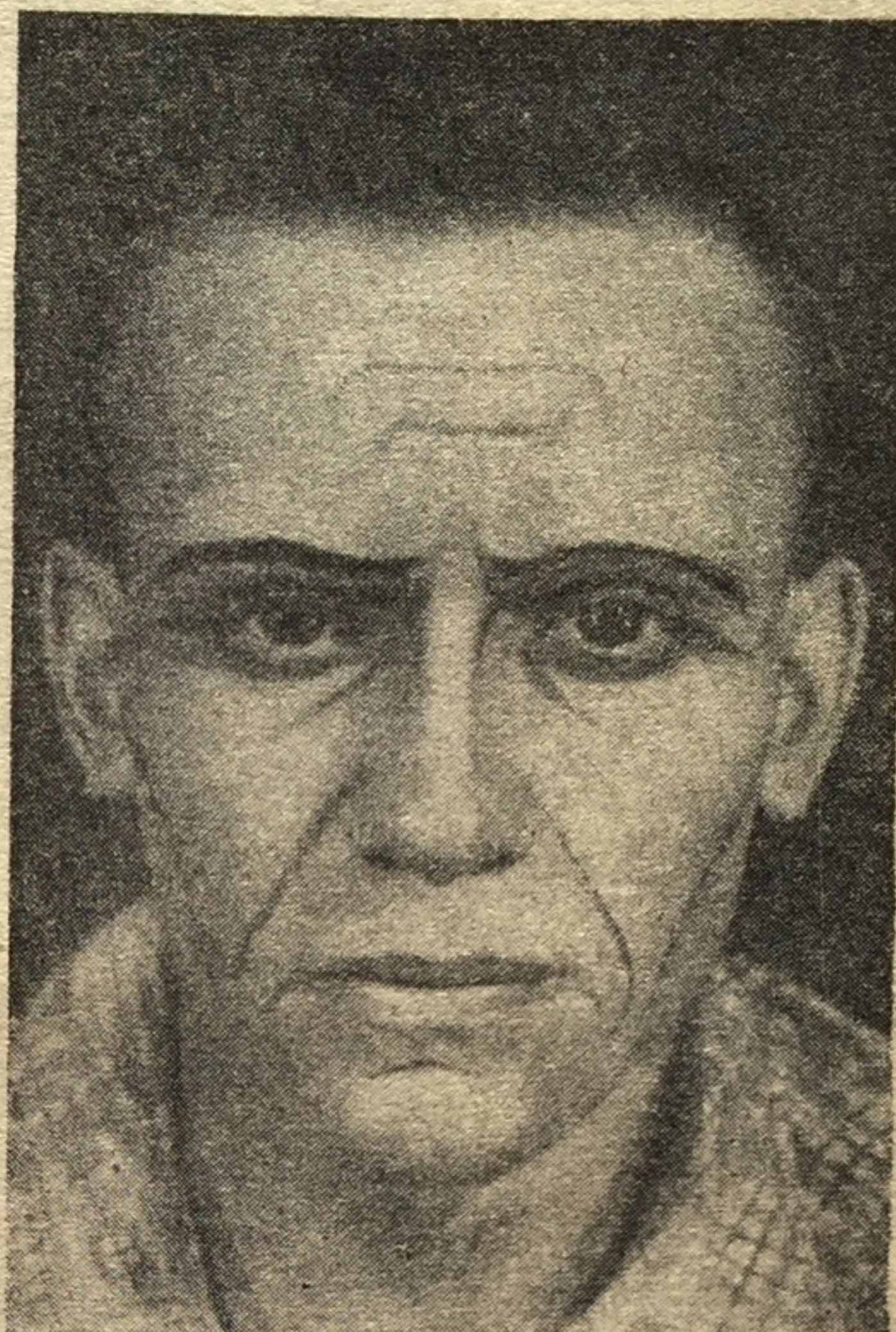
¹ Упражнения¹ восстановлены и выполнены при участии б. студентов ленинградского Театрального училища: М. Абрамова, Г. Бобровского, Т. Золотаревой и Кичигиной.



Упражнение 1
Прочерчивание контура костей черепа своего лица.
К стр. 63)



Гнев



Печаль



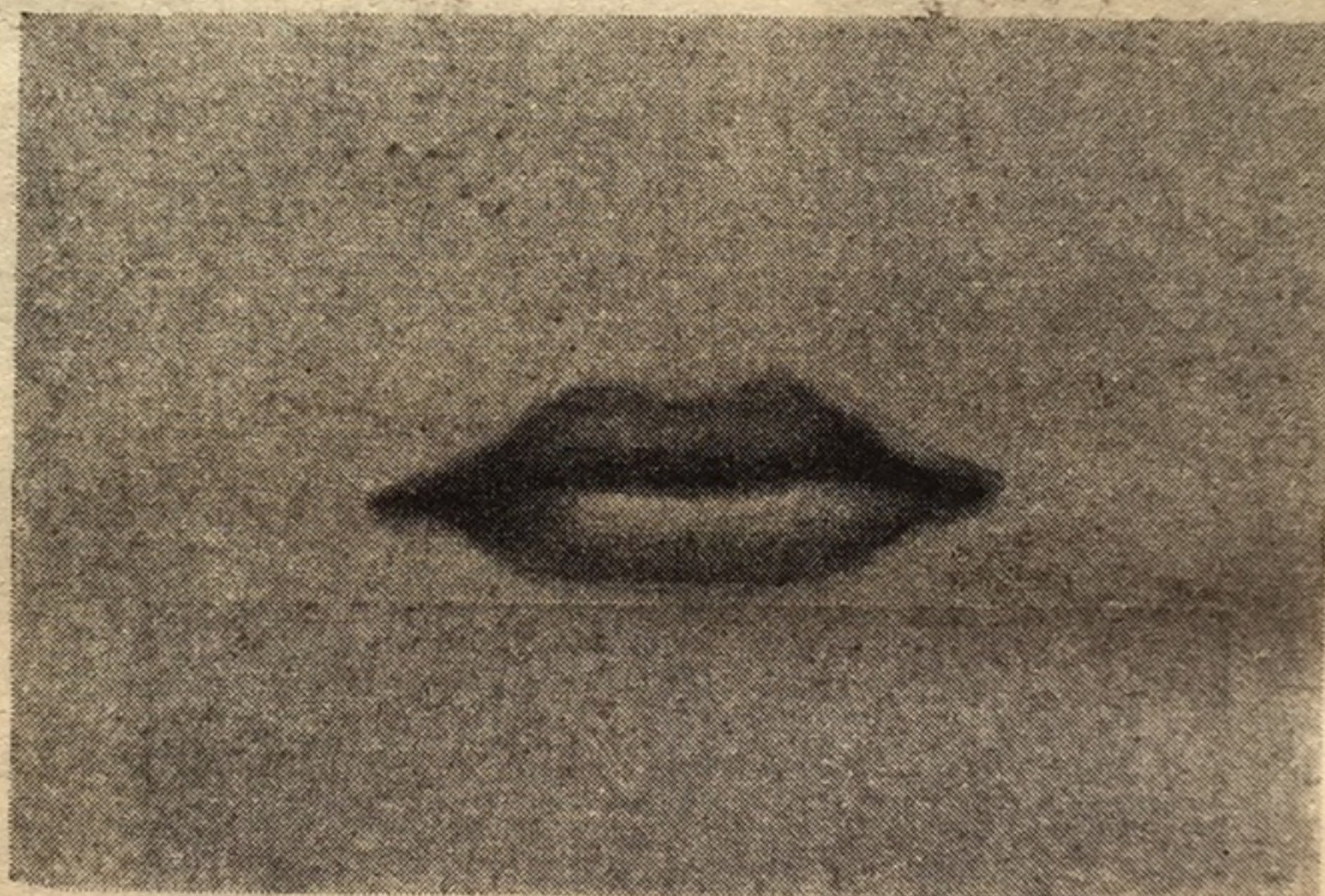
Радость

Упражнение 2

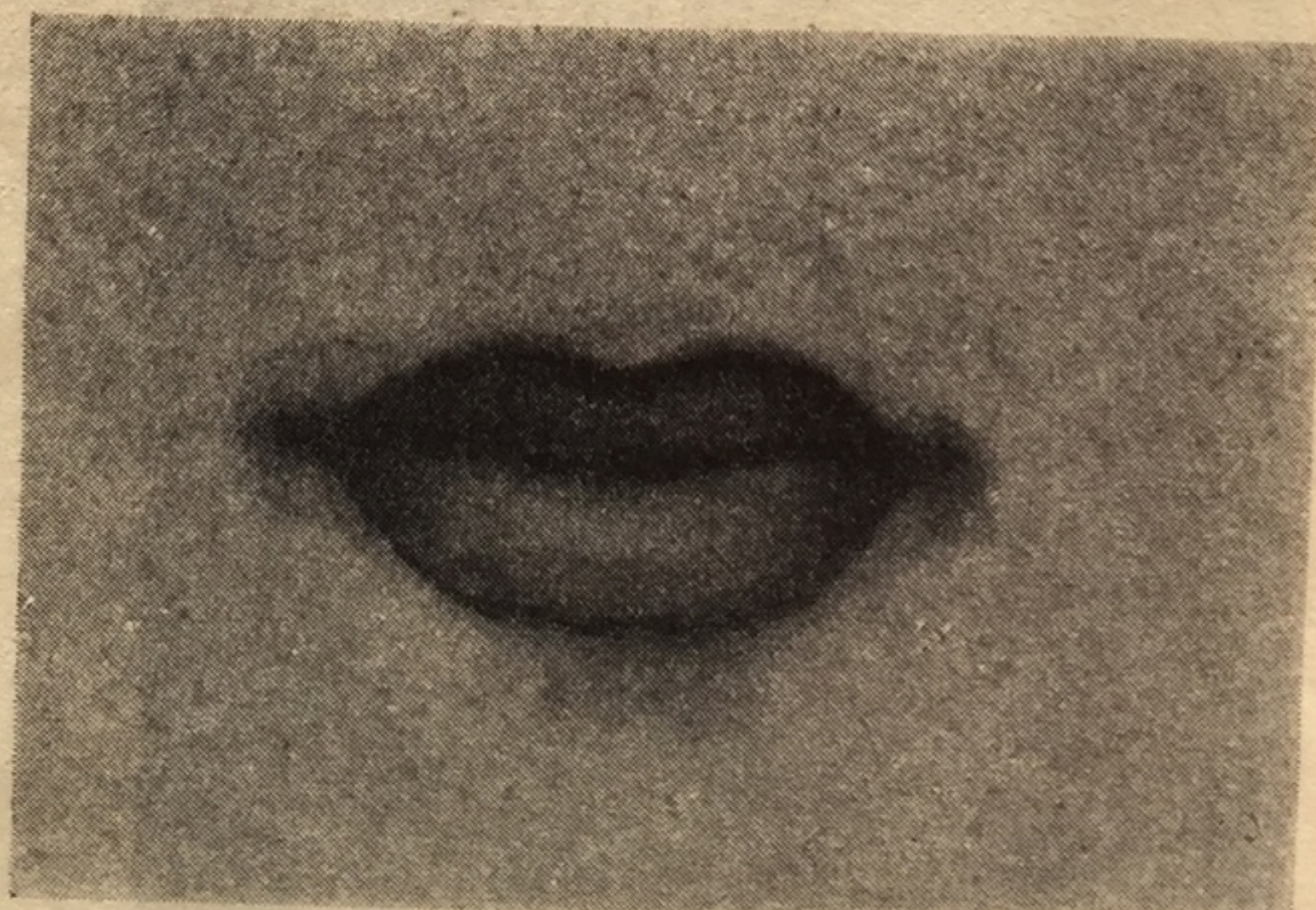
Анализ мимики своего лица.
(К стр. 64)



Нормальные губы.



Узкие губы.



Толстые губы
Упражнение 3
Подводка губ.
(К стр. 71)

Нормальная под-
водка

Увеличение глаза

Удлинение глаза

Подводка с „на-
крапом“

Уменьшение глаза

Круглый (выпучен-
ный) глаз

Раскосый глаз



Монгольский глаз

Упражнение 3
Подводка глаз.
(К стр. 73)

Нормальная под-
водка



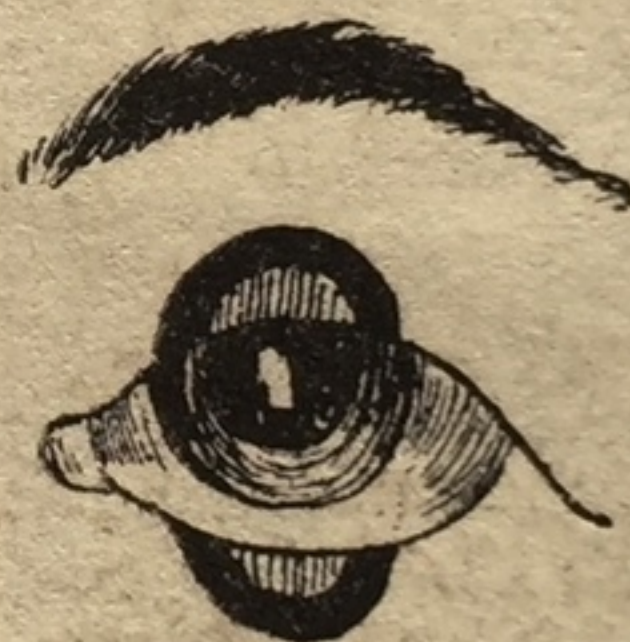
Увеличение глаза

Удлинение глаза



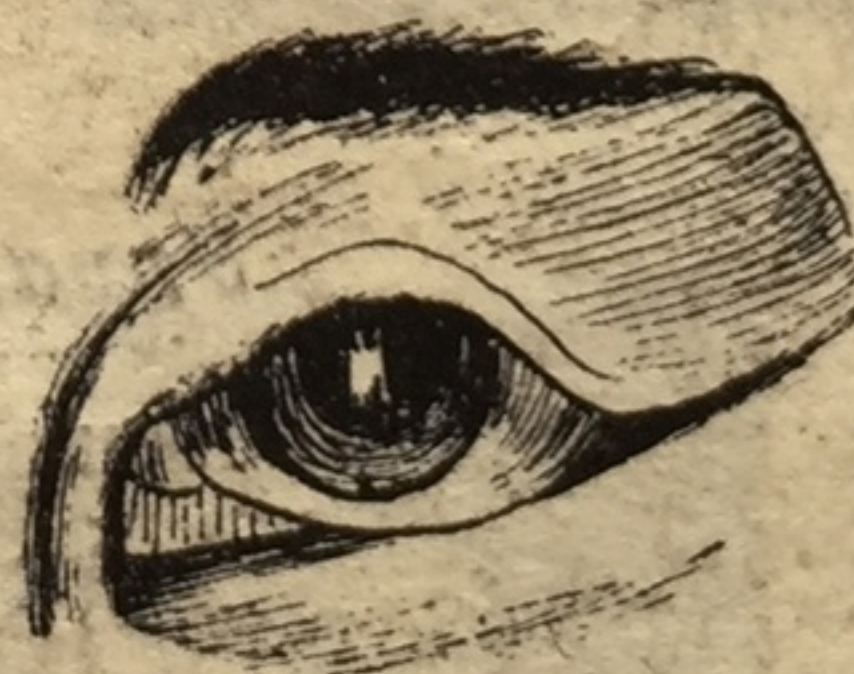
Подводка с „на-
крапом“

Уменьшение глаза



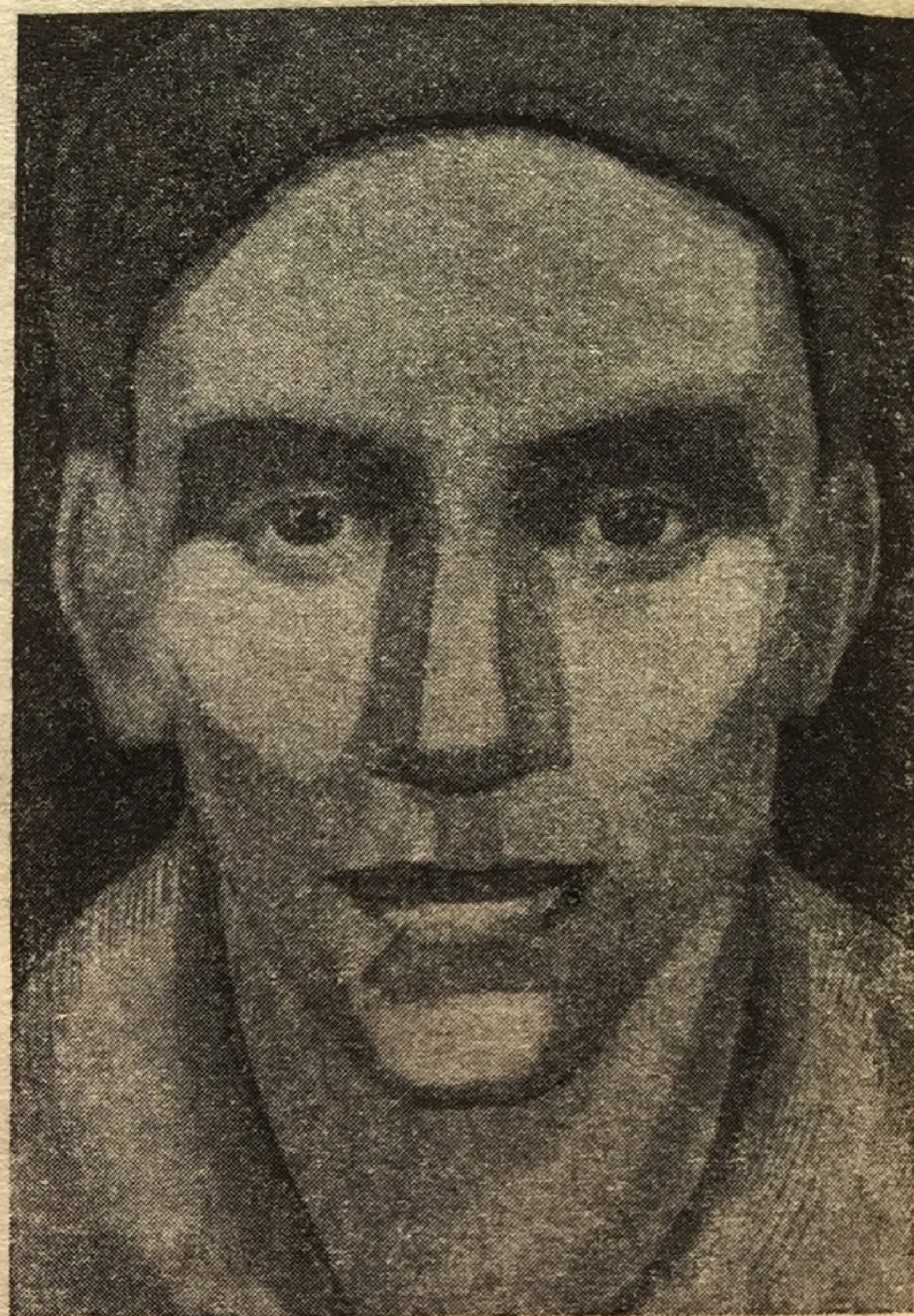
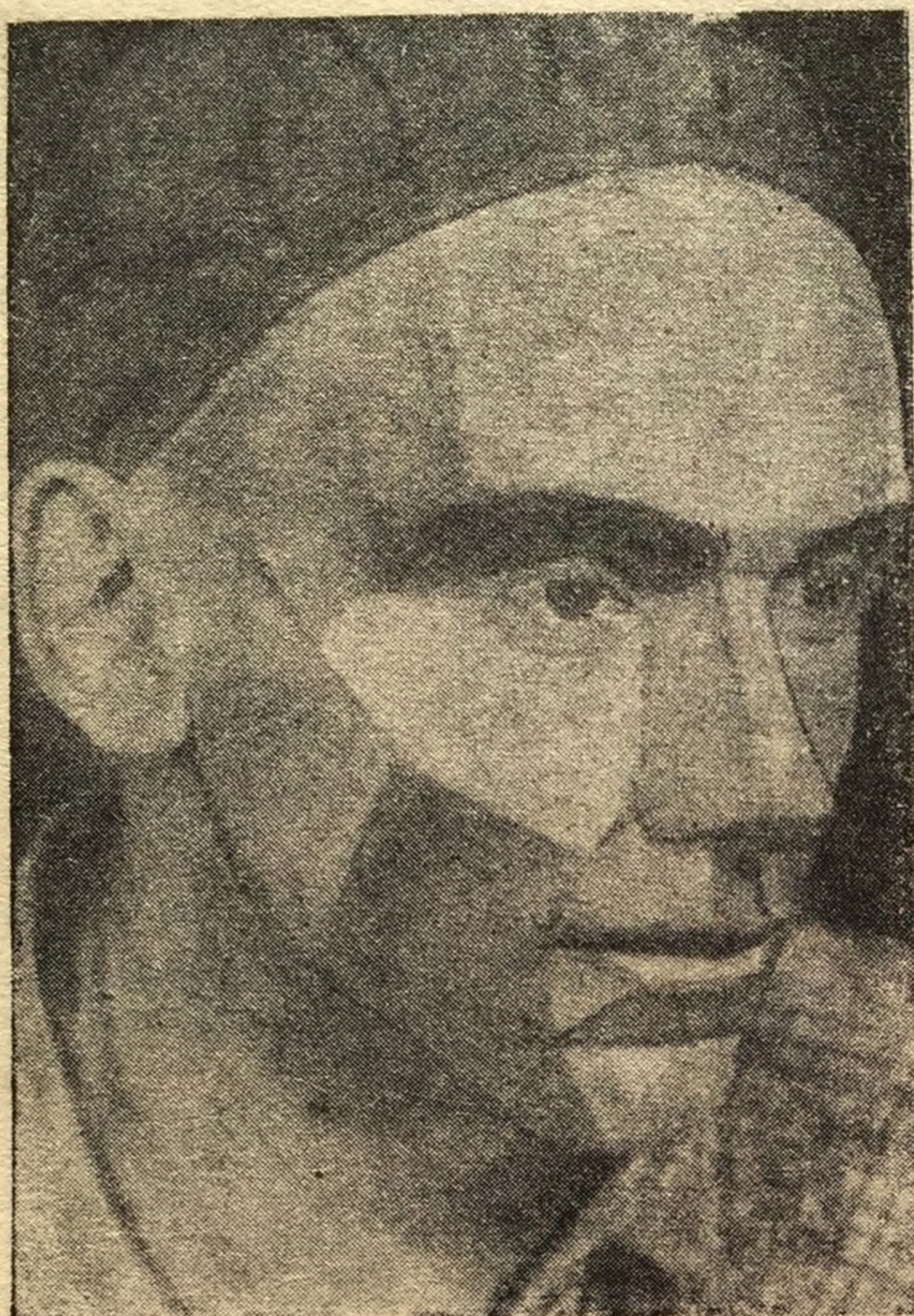
Круглый (выпучен-
ный) глаз

Раскосый глаз



Монгольский глаз

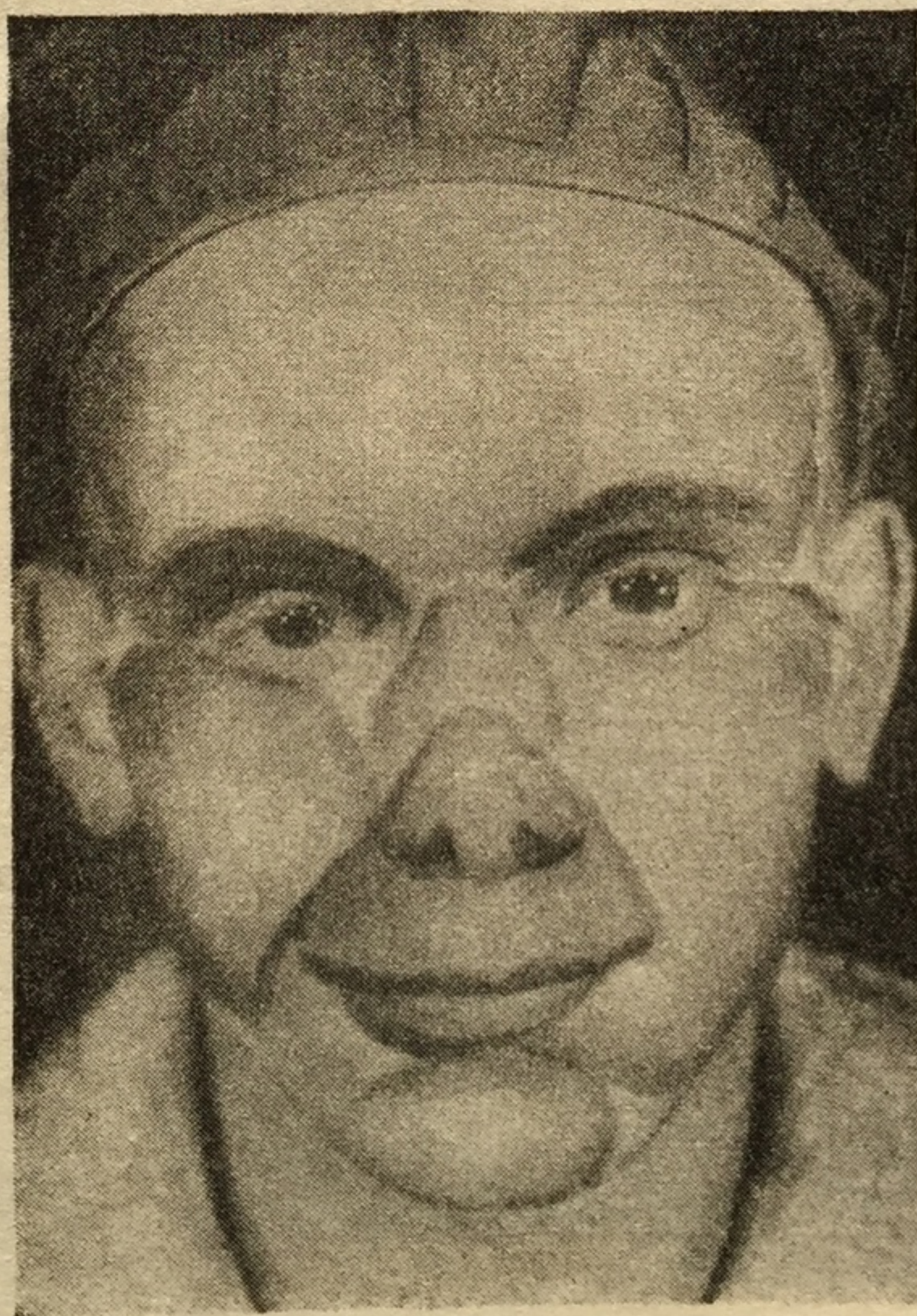
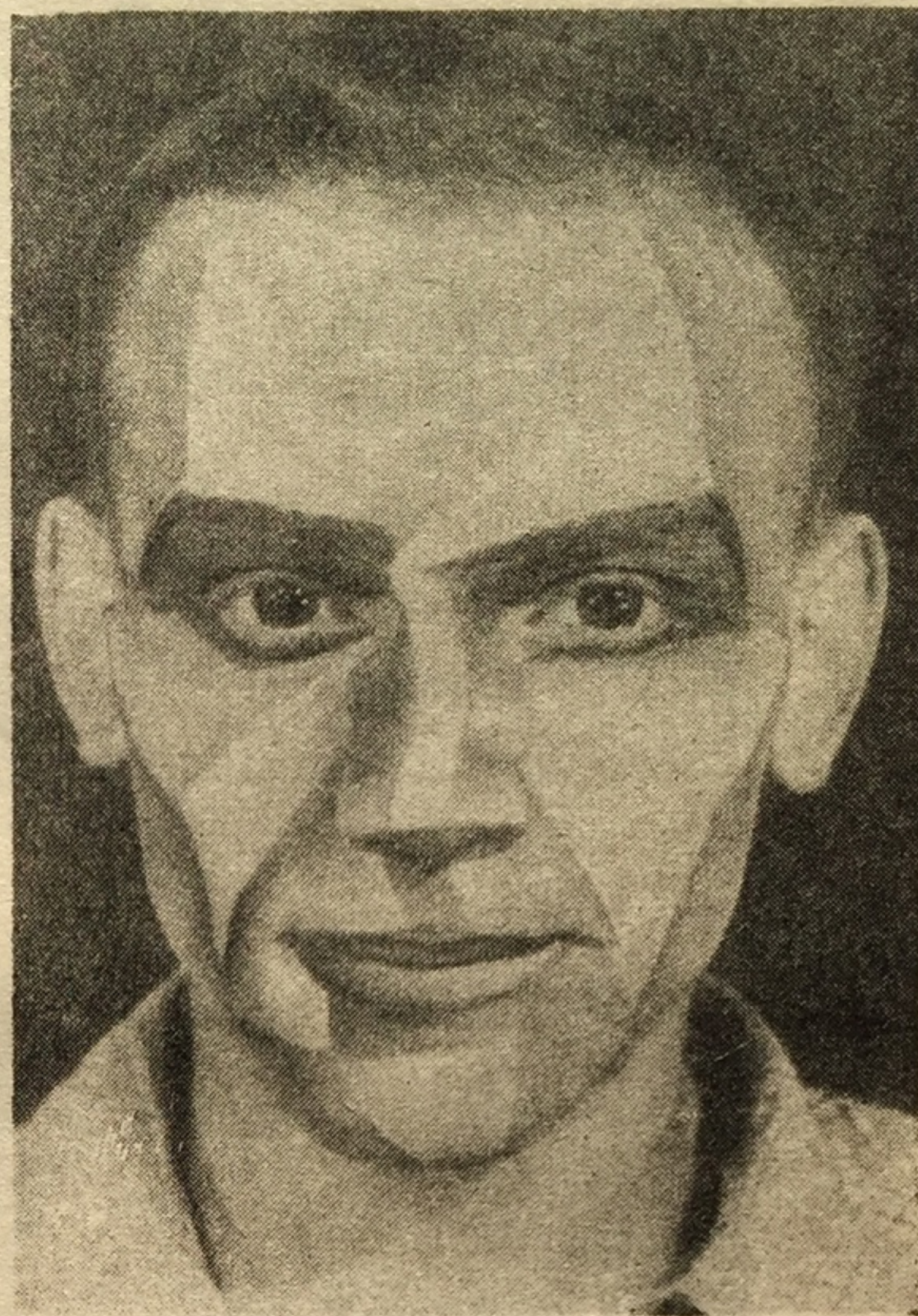
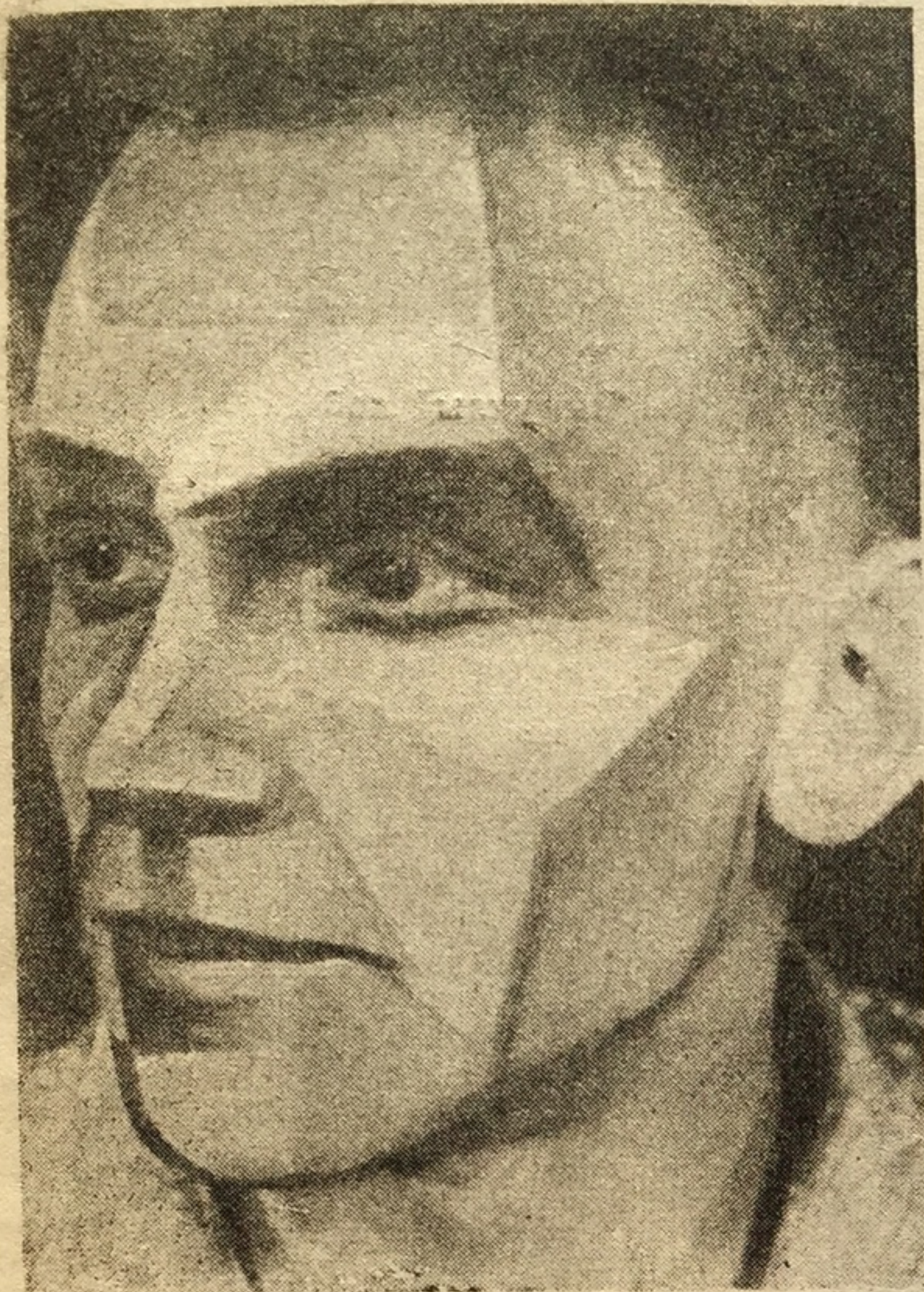
Упражнение 3
Подводка глаз.
(К стр. 73)



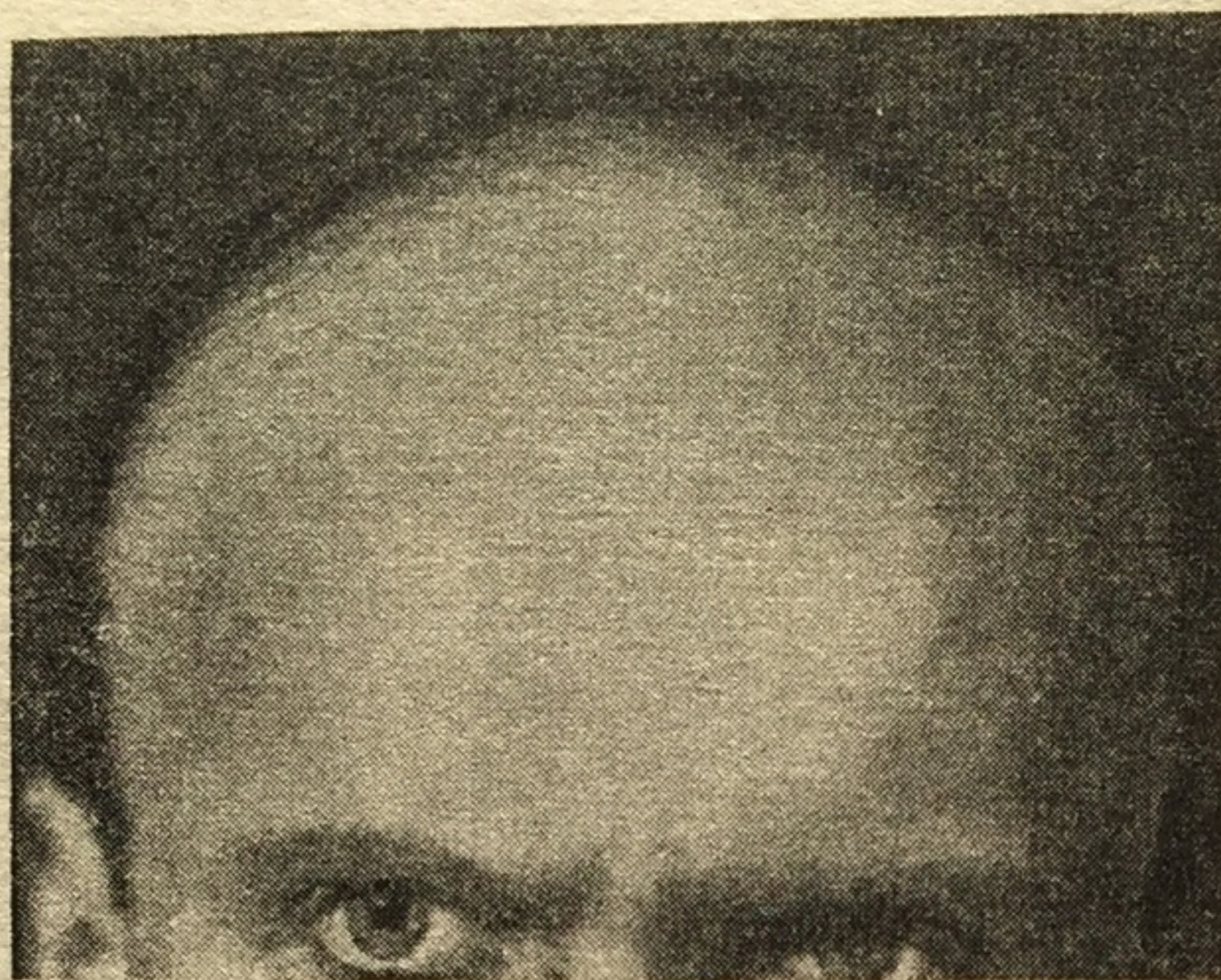
Упражнение 4

Объемный анализ лица.

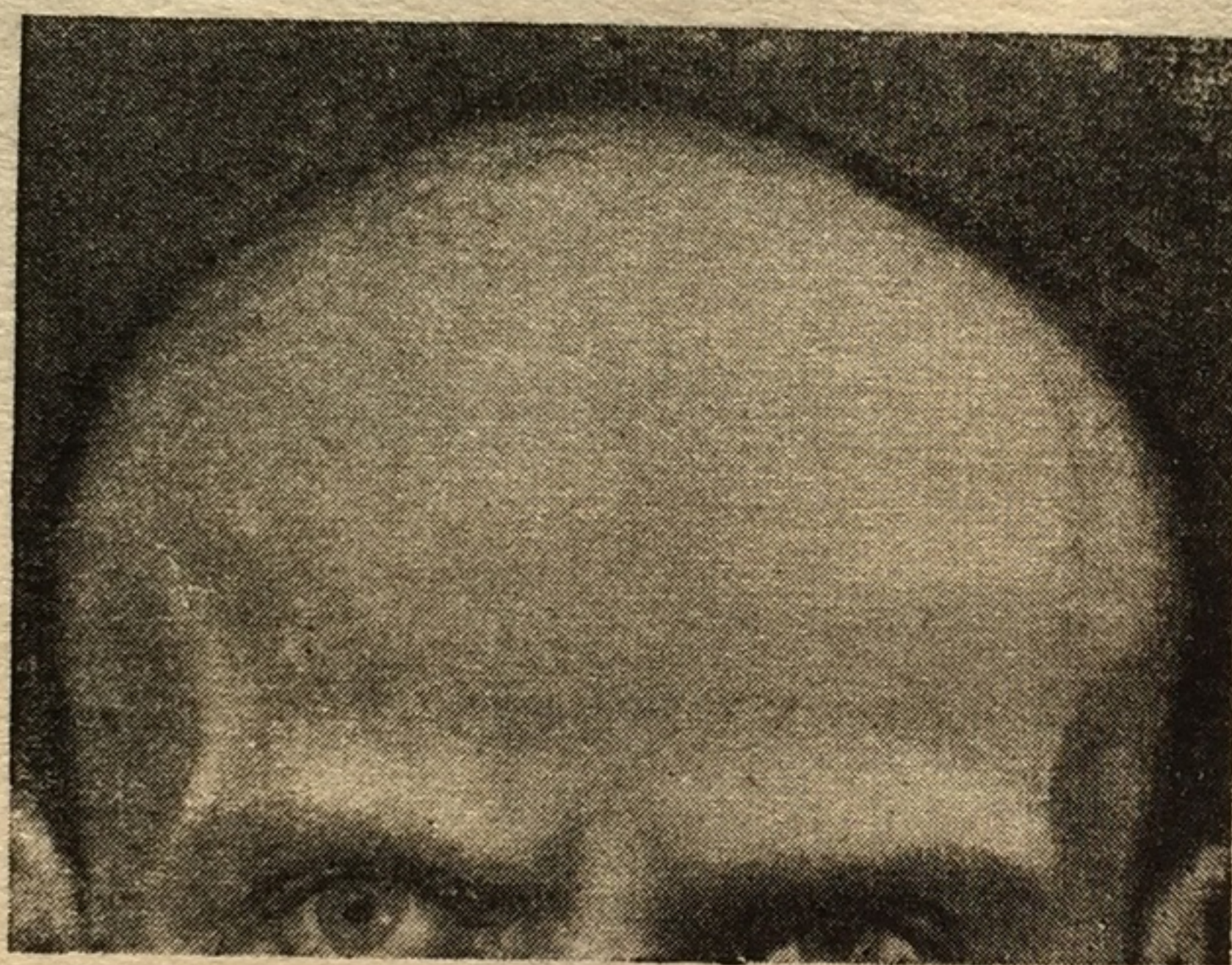
(К стр. 79)



Упражнение 4
Объемный анализ лица.
(К стр. 79)



Выпуклый лоб



Плоский лоб

Подчеркивание височных
впадин и надбровных дуг*Упражнение 5*

Приемы гримирования отдельных частей лица. Лоб.

(К стр. 81)



Острый



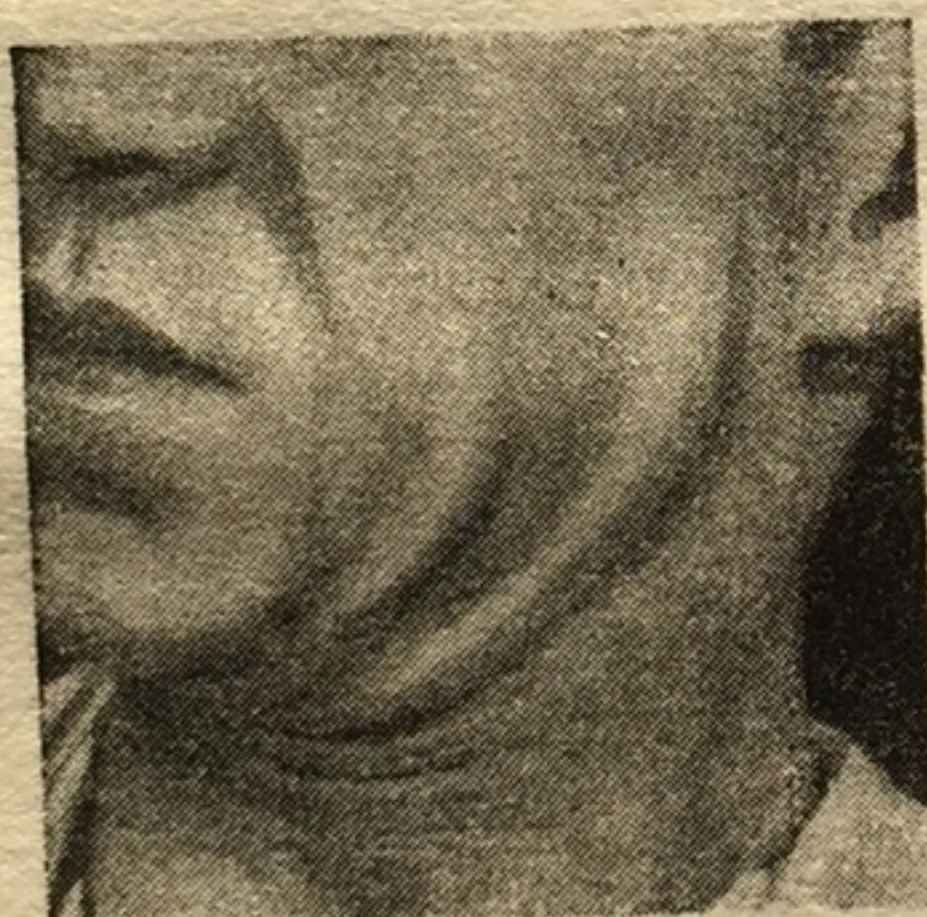
Квадратный



Круглый с ямкой



Широкий

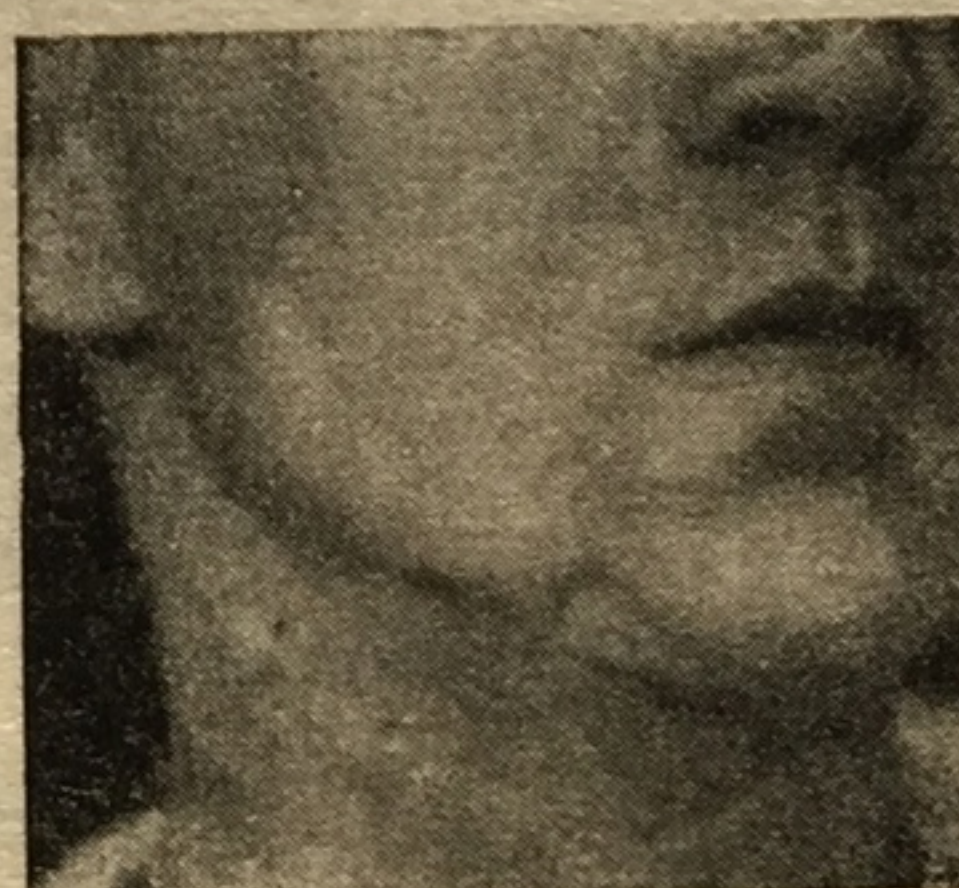


Толстый

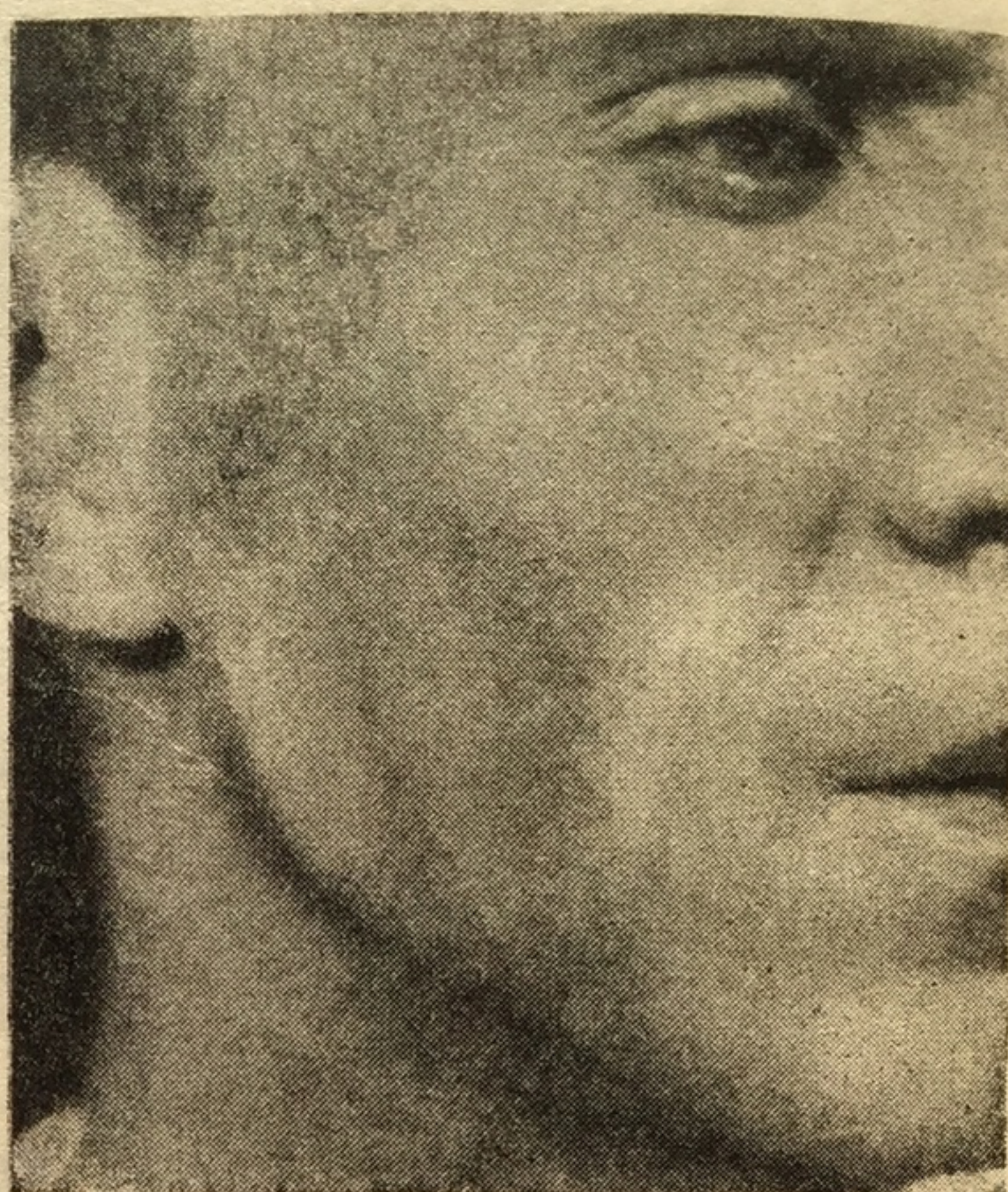
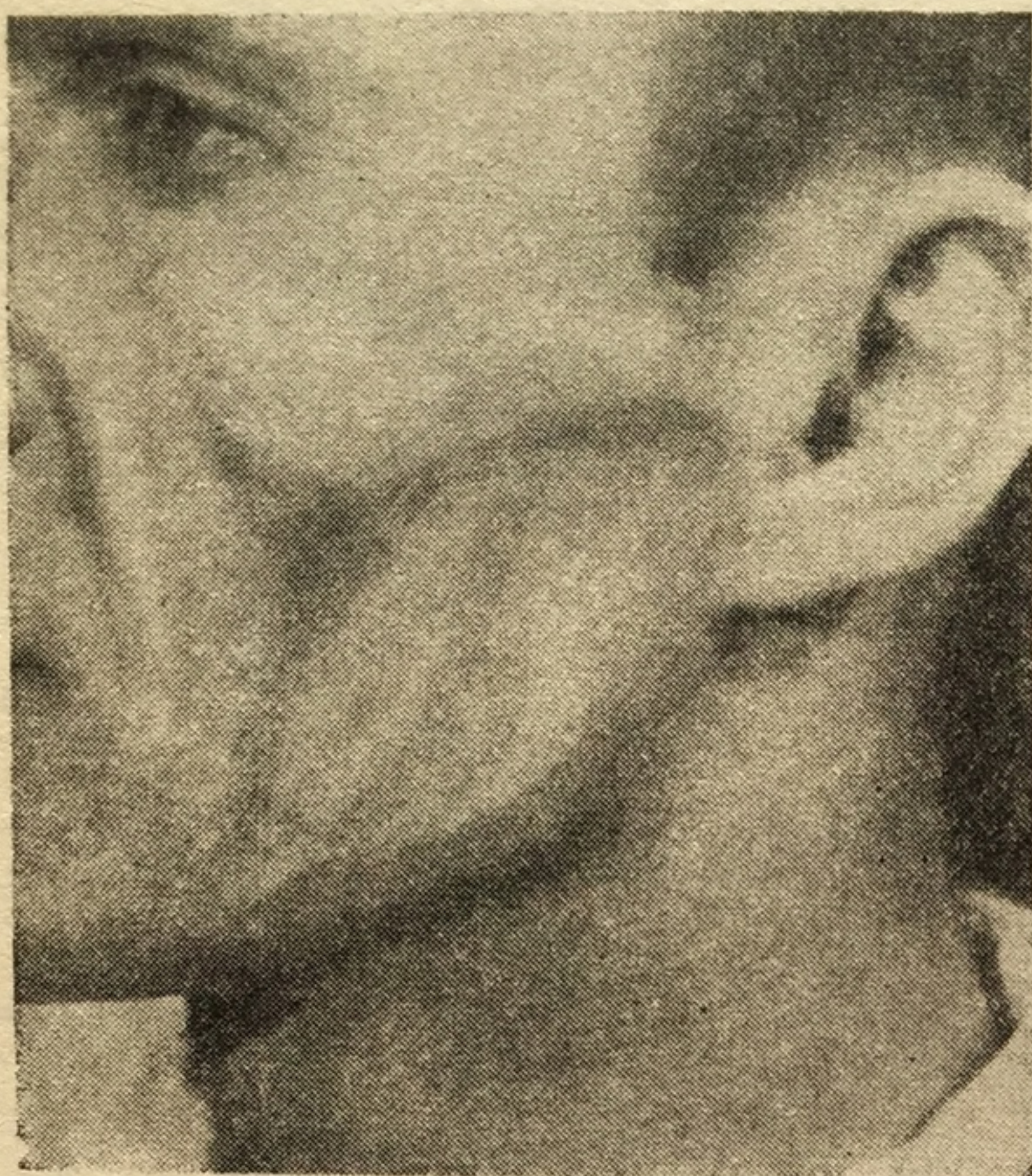


Толстый (двойной)

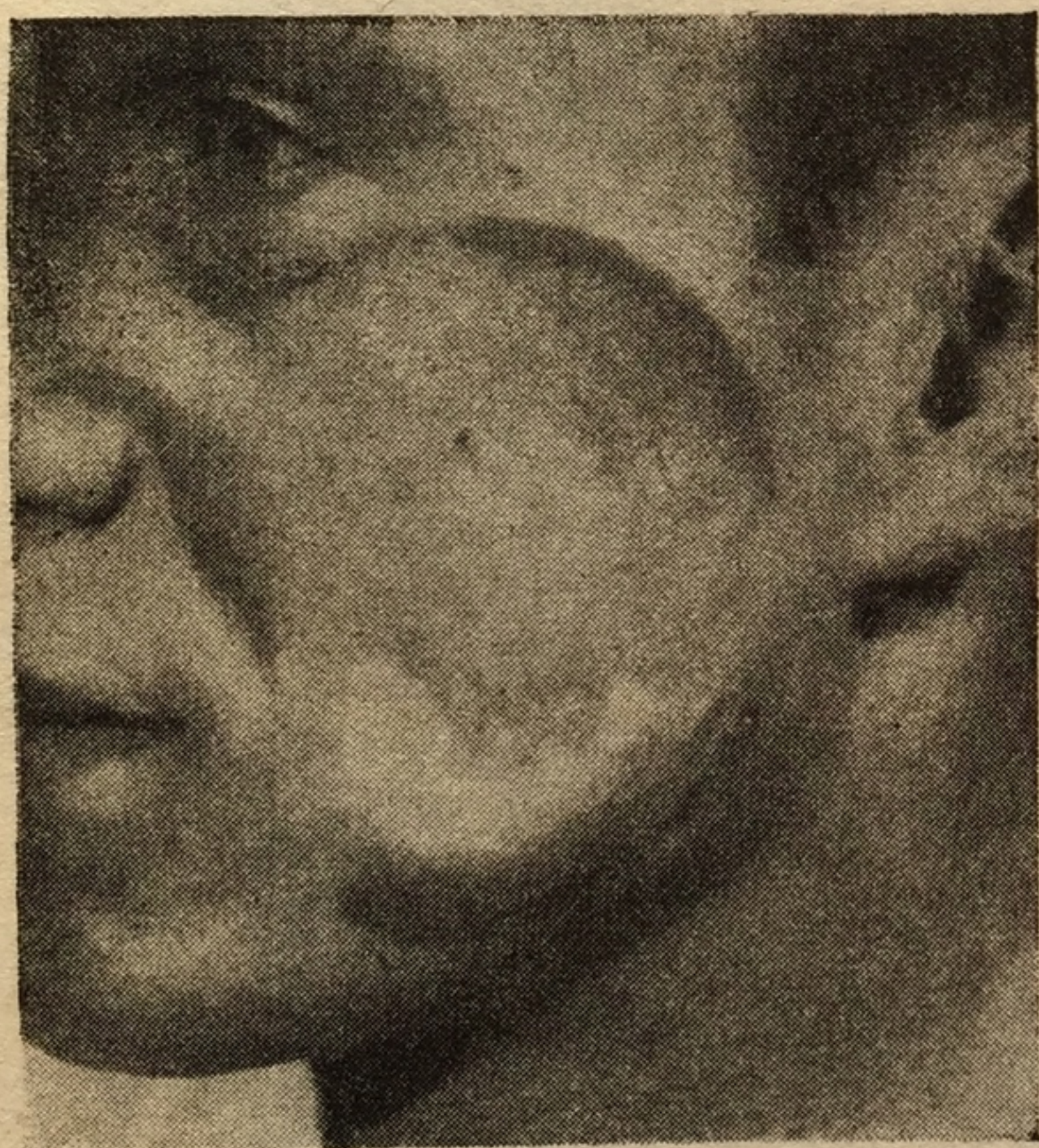
Упражнение 5



Приемы гримирования отдельных частей лица. Подбородок.
(К стр. 81)



Худощавые щеки

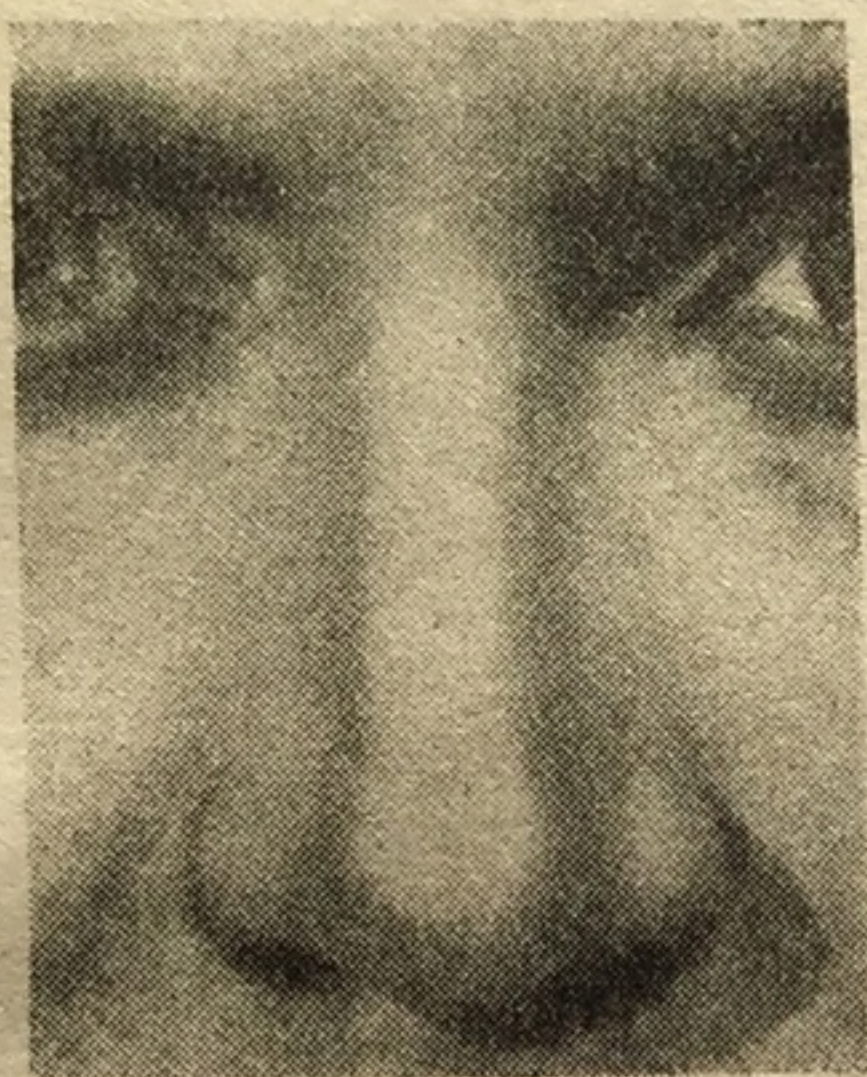


Полные щеки

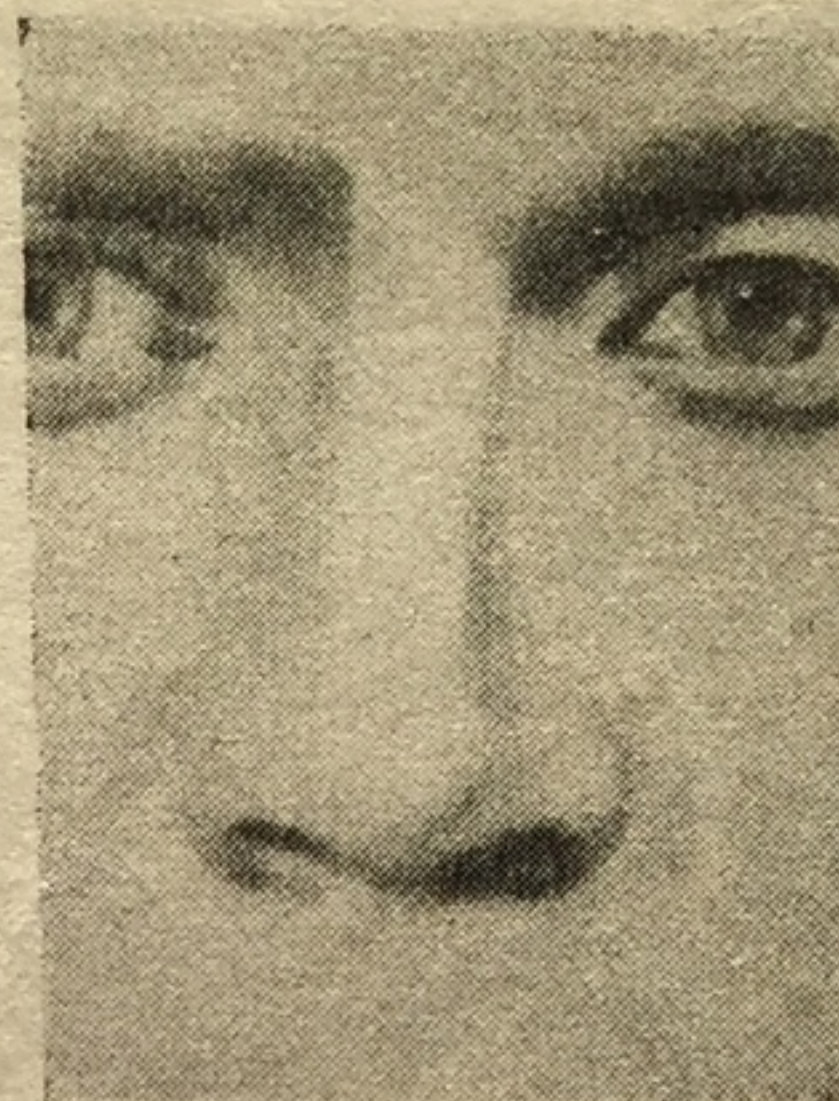
Упражнение 5

Приемы гримирования отдельных частей лица. Щеки.

К стр. 82)



Прямой



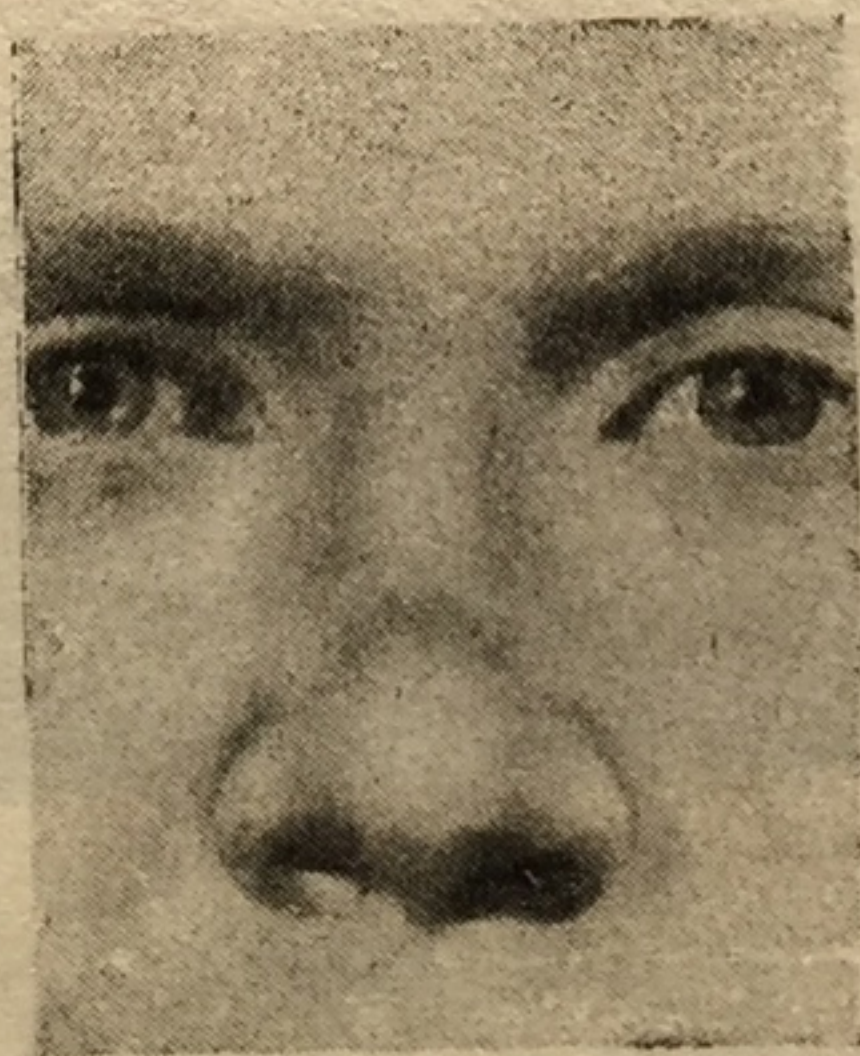
Кривой



Ломаный



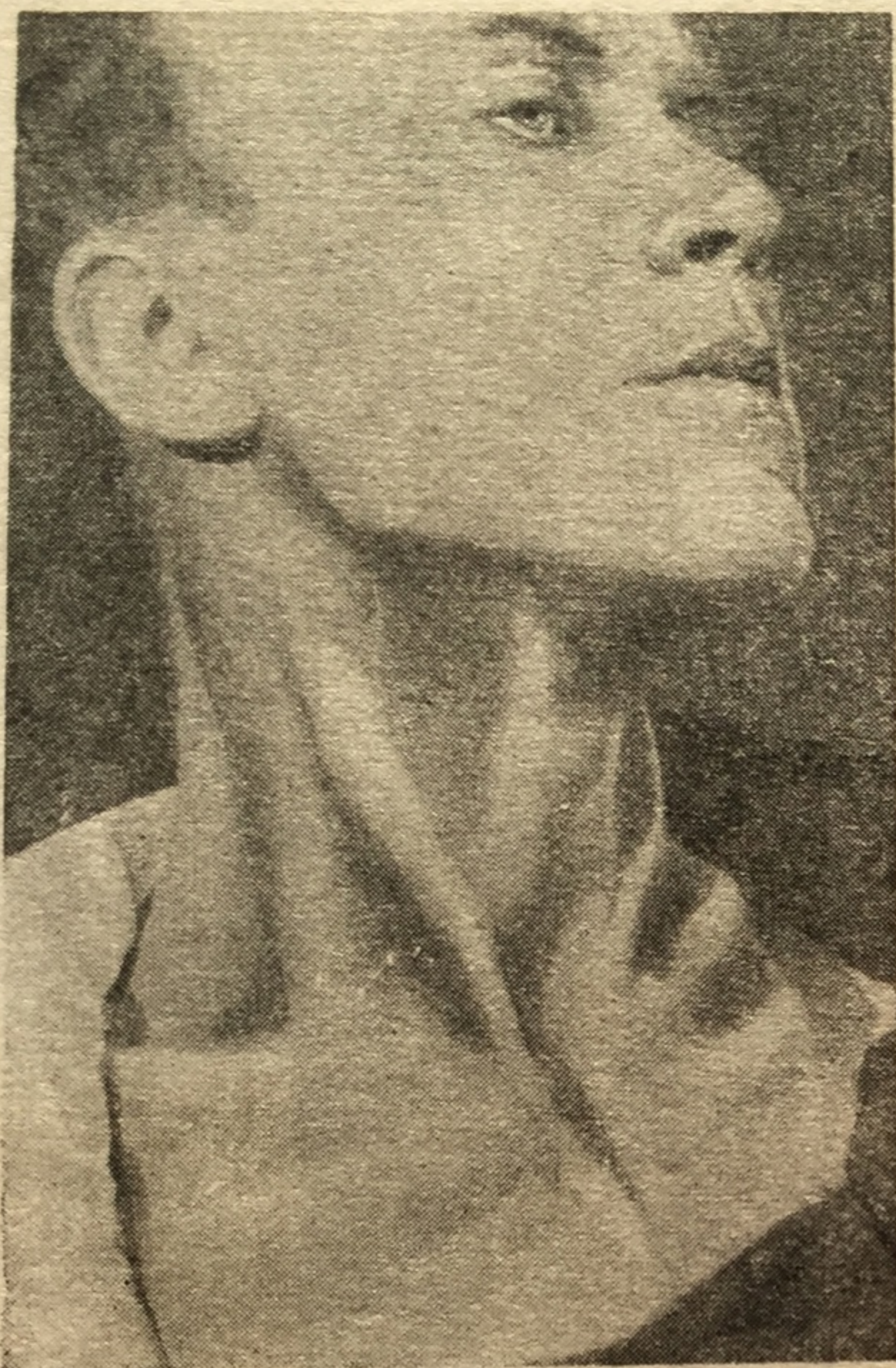
Горбатый



Курносый

Упражнение 5

Приемы гримирования отдельных частей лица. Нос.
(К стр. 84)



Гримирование шеи



Гримирование рук

Упражнение 5

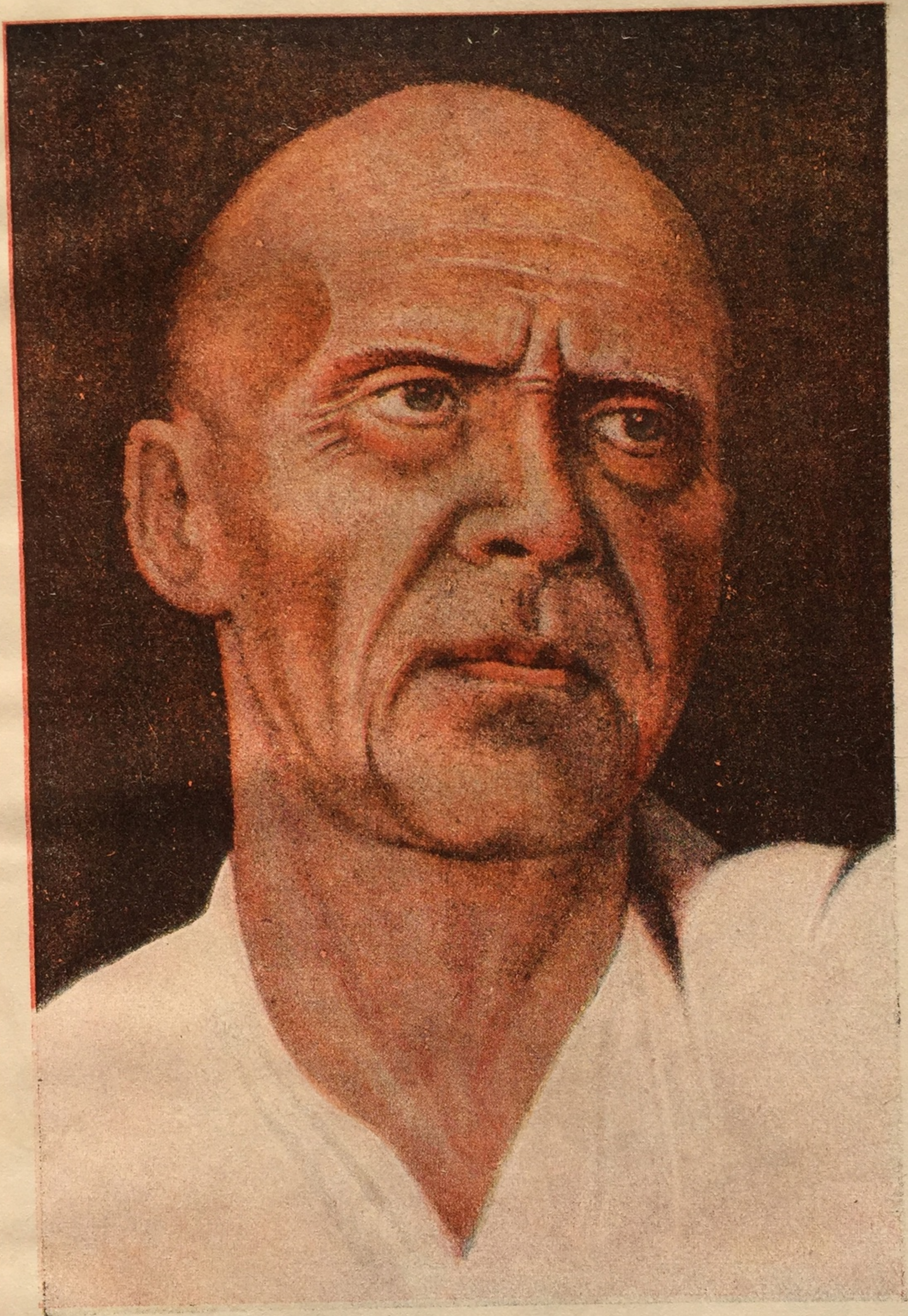
Приемы грима.

(К стр. 85)



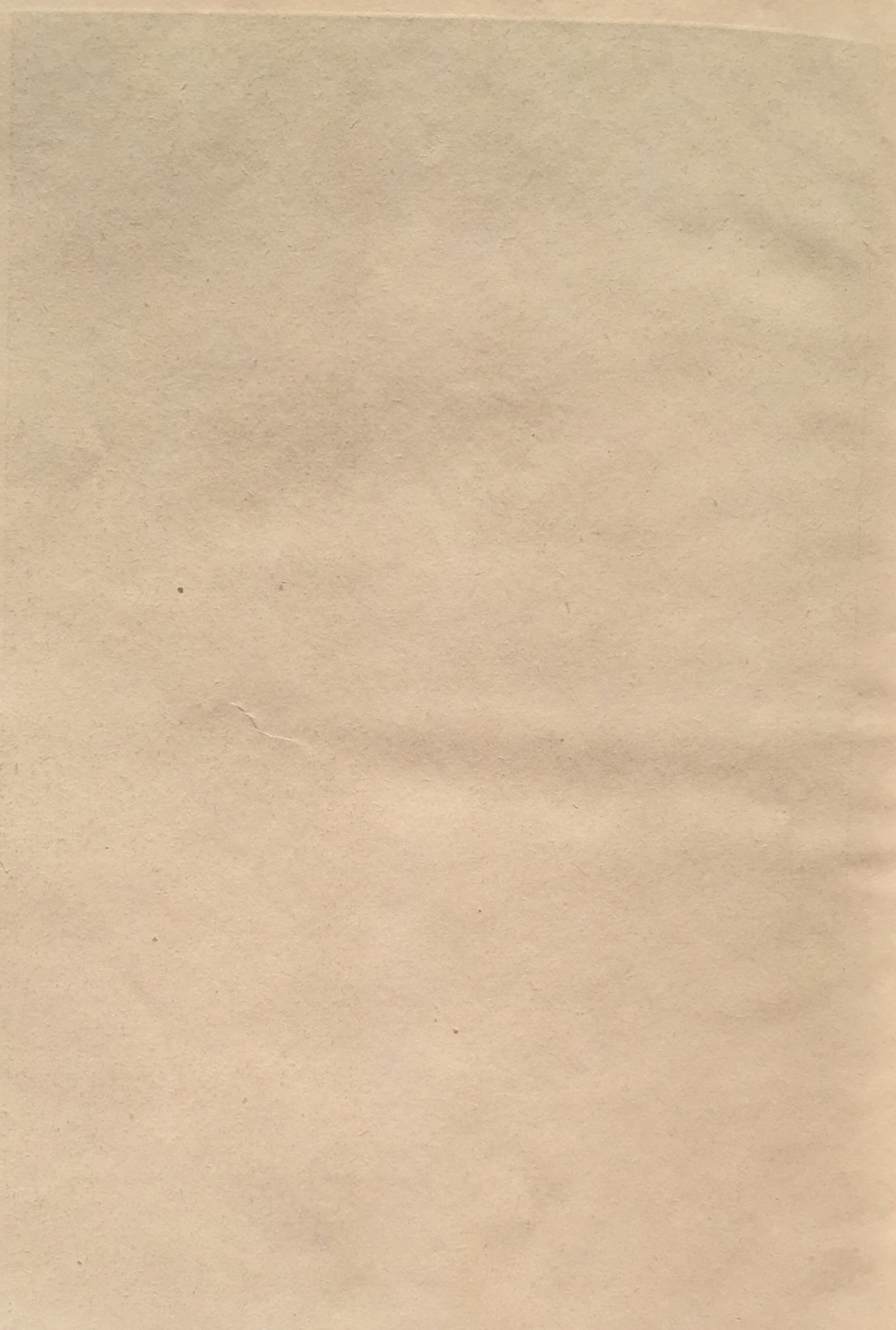
Упражнение 6
Схема грима молодого лица:

ТАБЛИЦА XIV

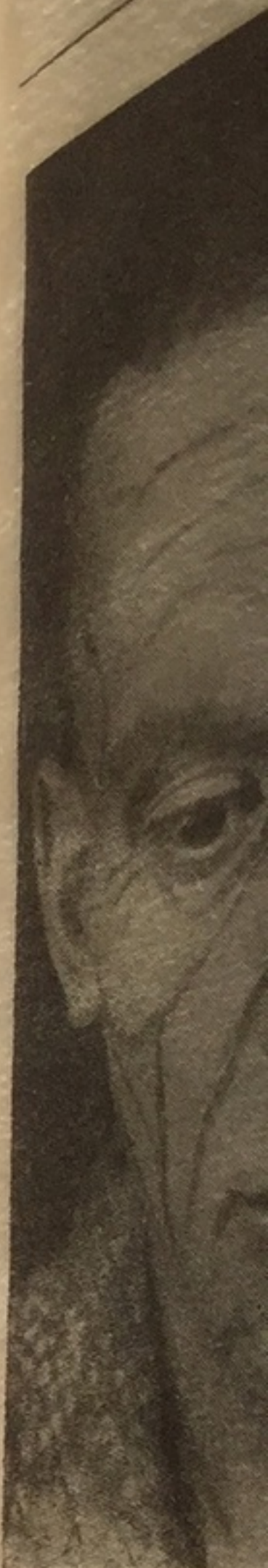


Упражнение 7
Схема грима старого лица

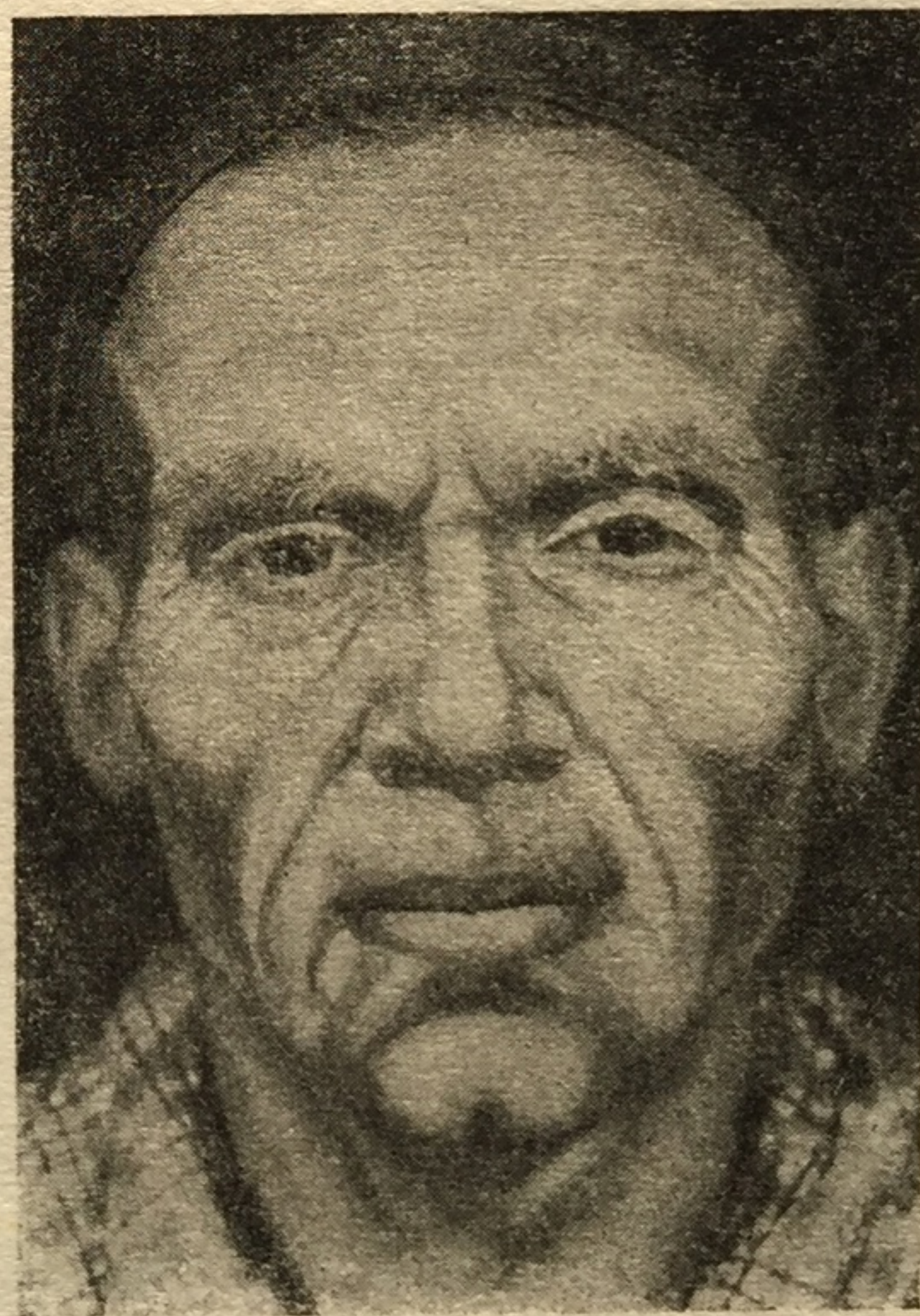
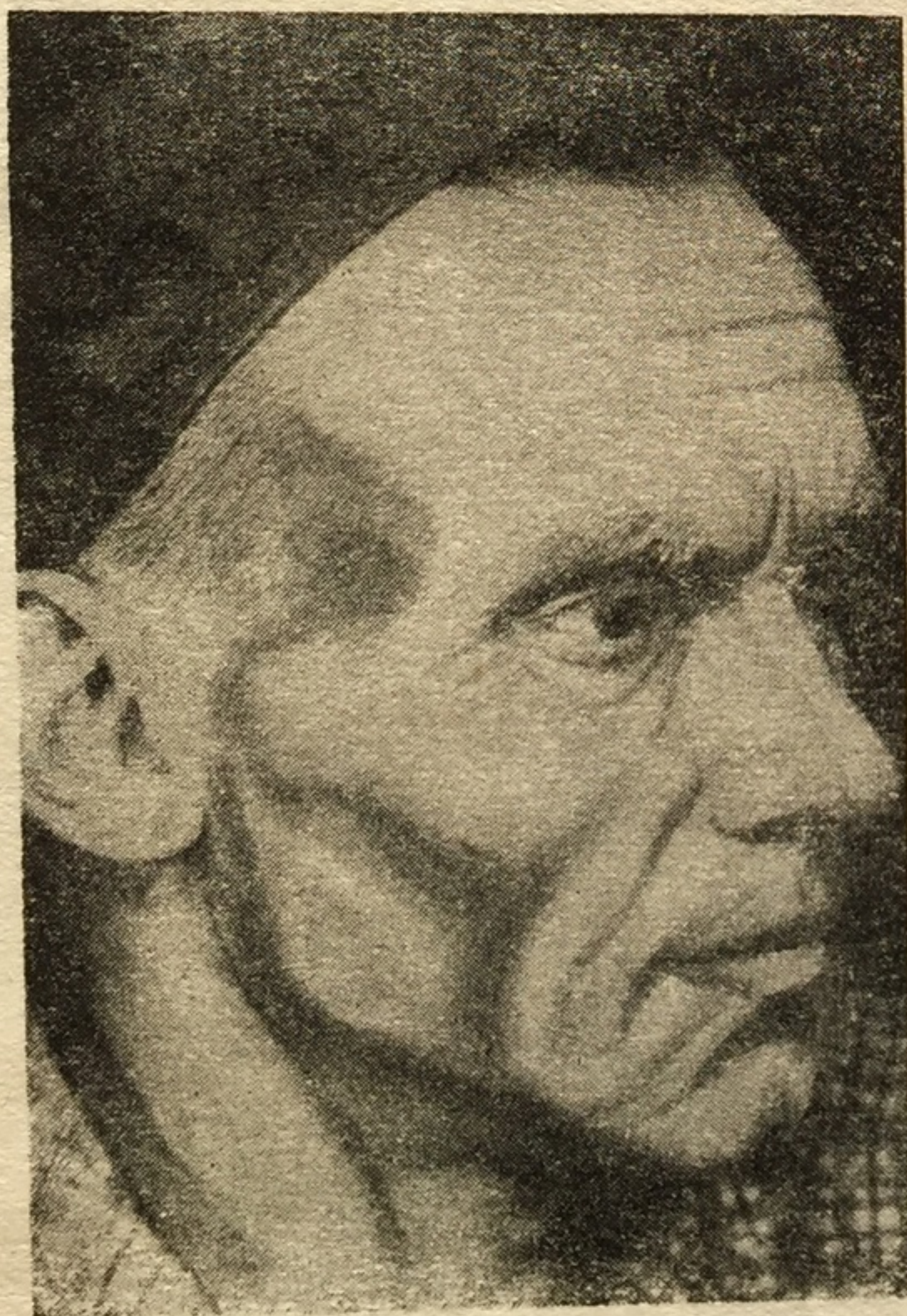
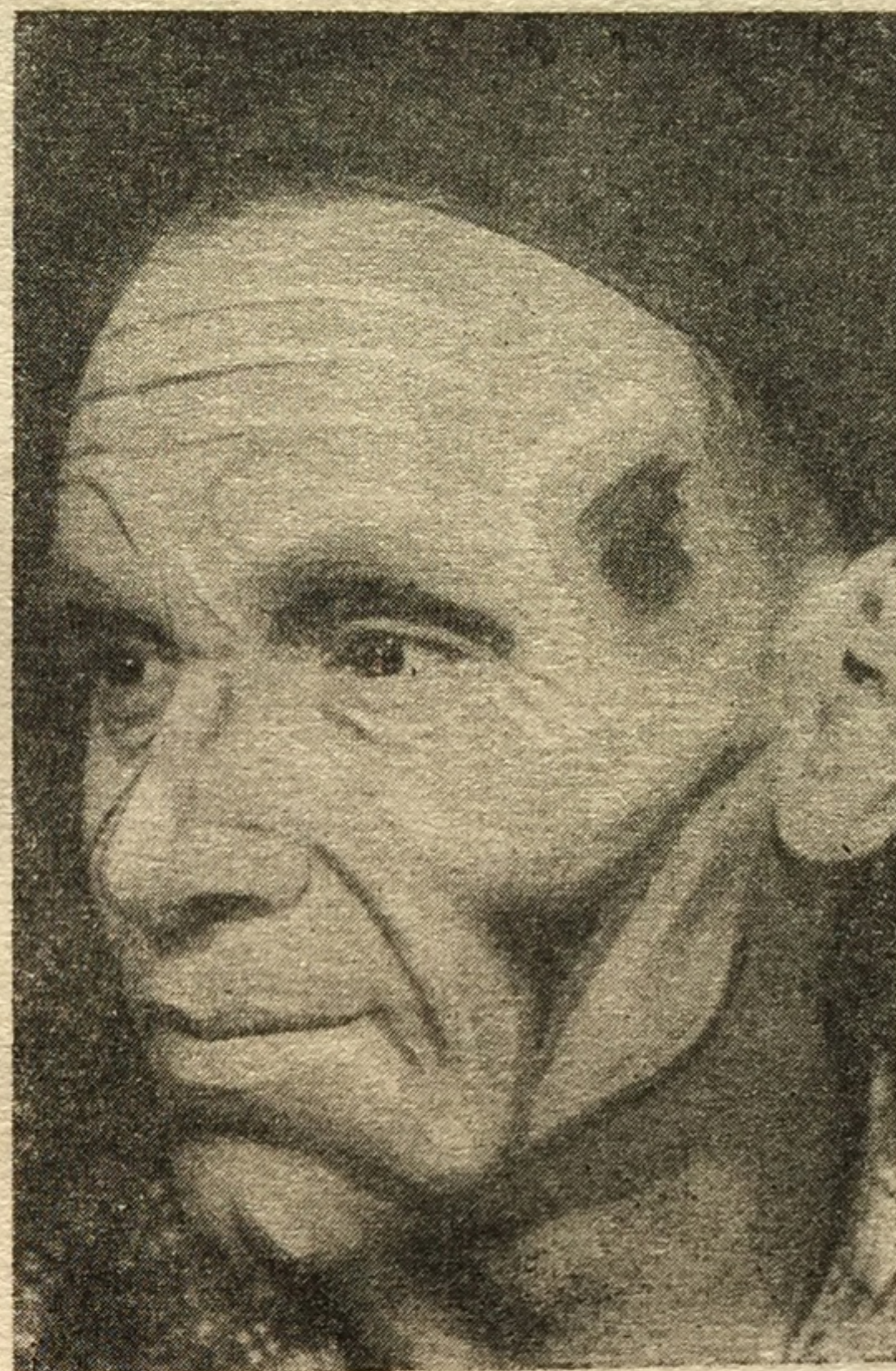
Схема



Схема

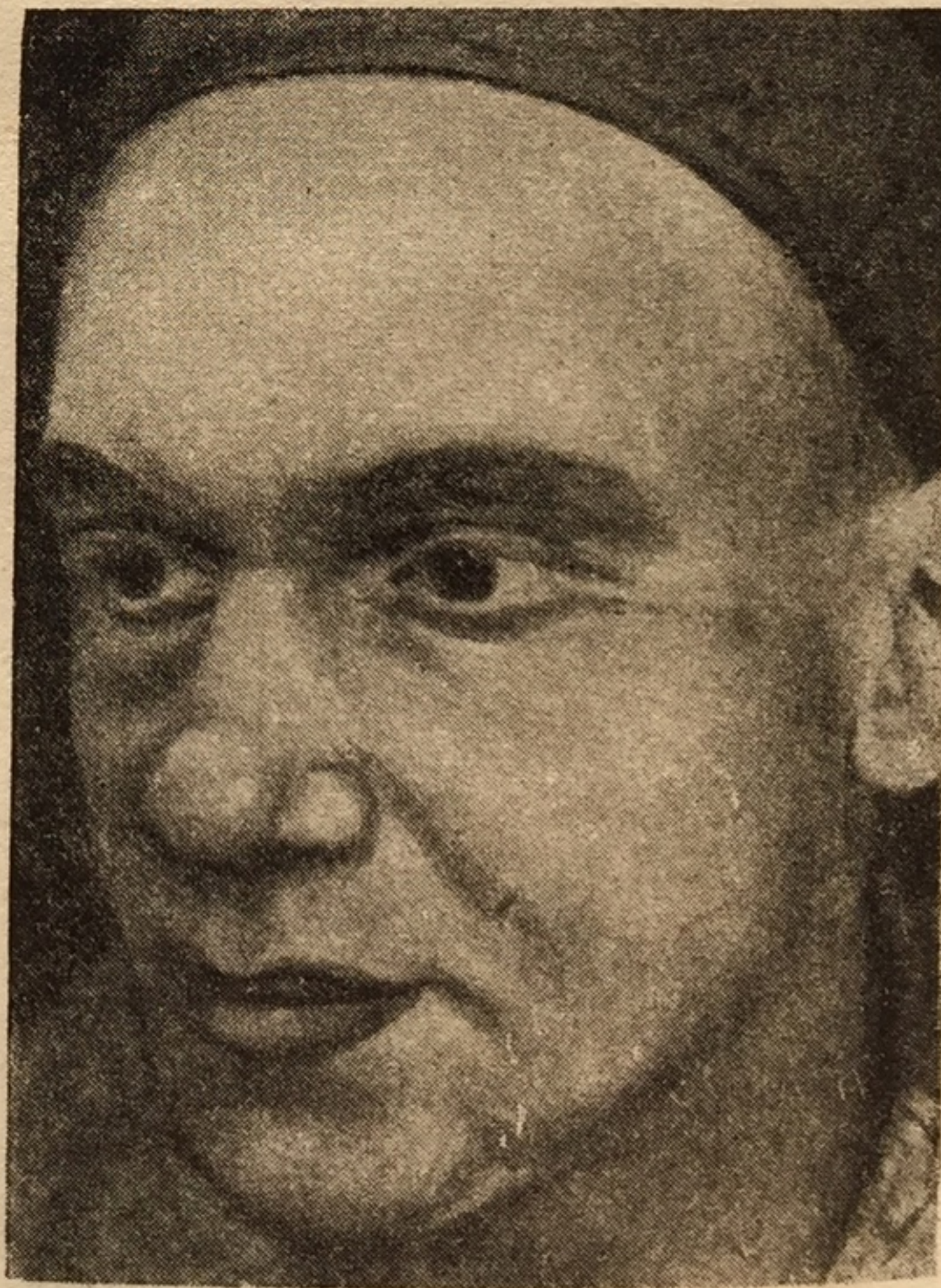
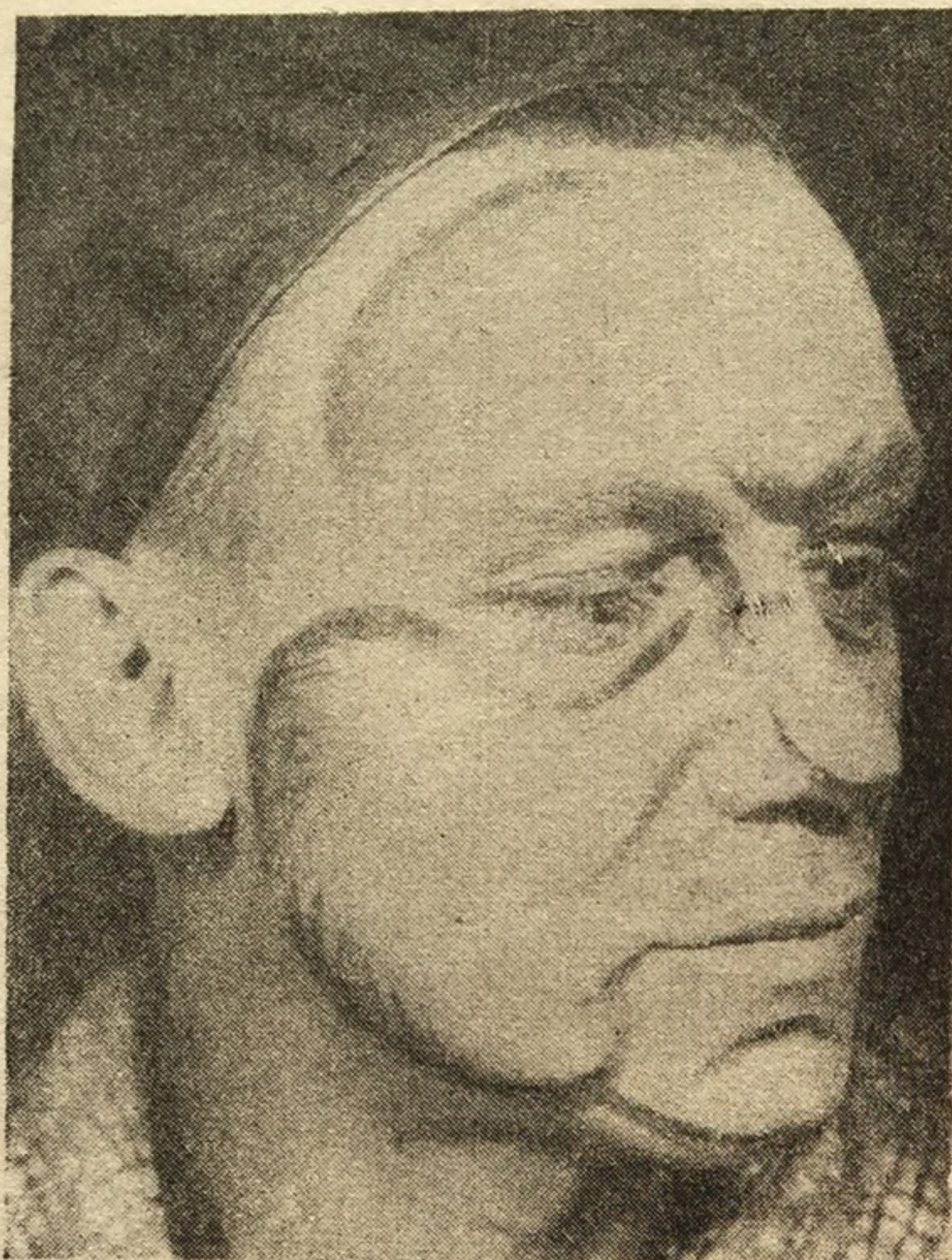


Схема



Упражнение 7

Схема грима старого лица (постепенный процесс выполнения грима).
(К стр. 90)



Упражнение 8

Схема грима толстого лица (постепенный процесс выполнения грима).

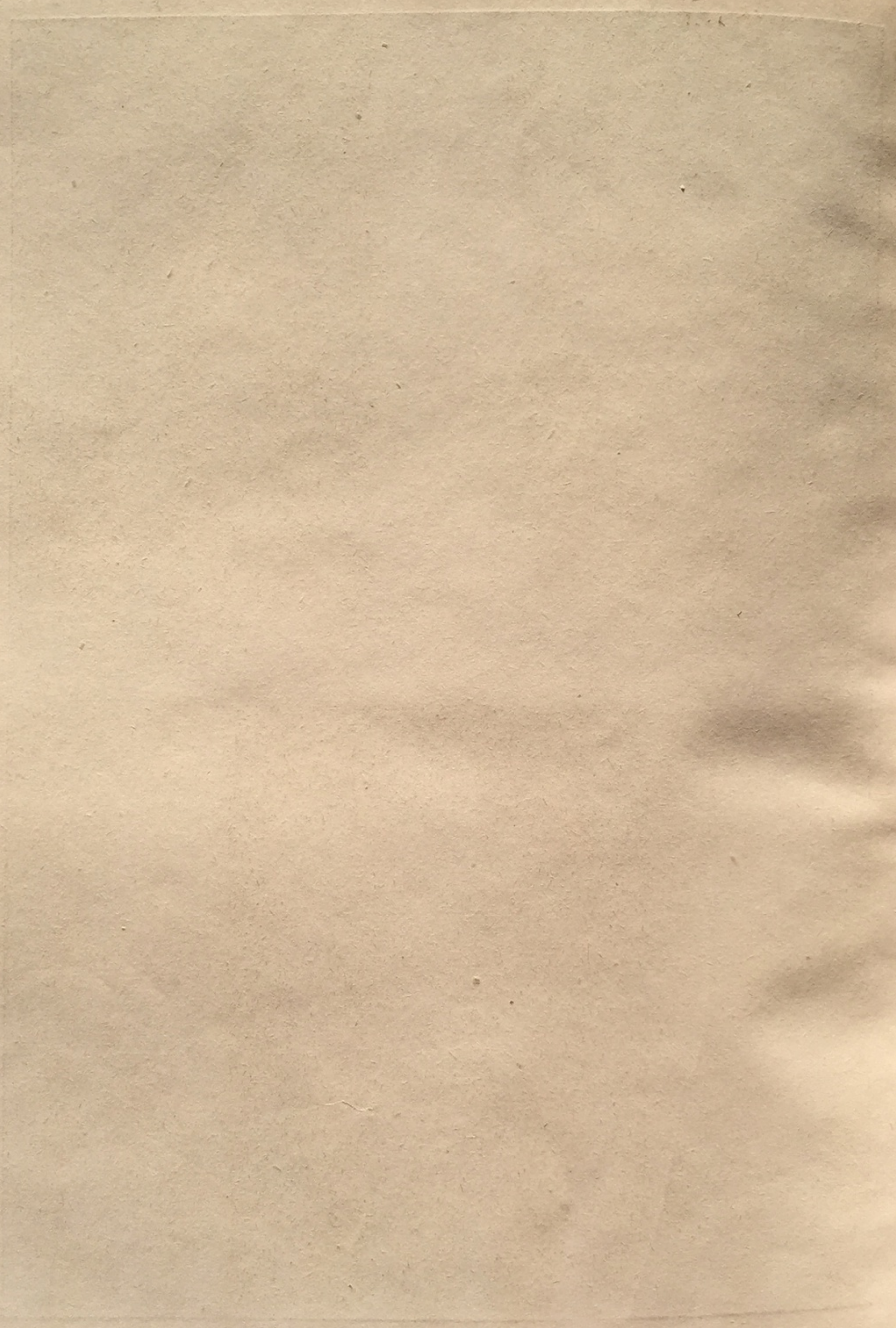
(К стр. 91)

ТАБЛИЦА XVII



Упражнение 8
Схема грима толстого лица

17. AUGUST

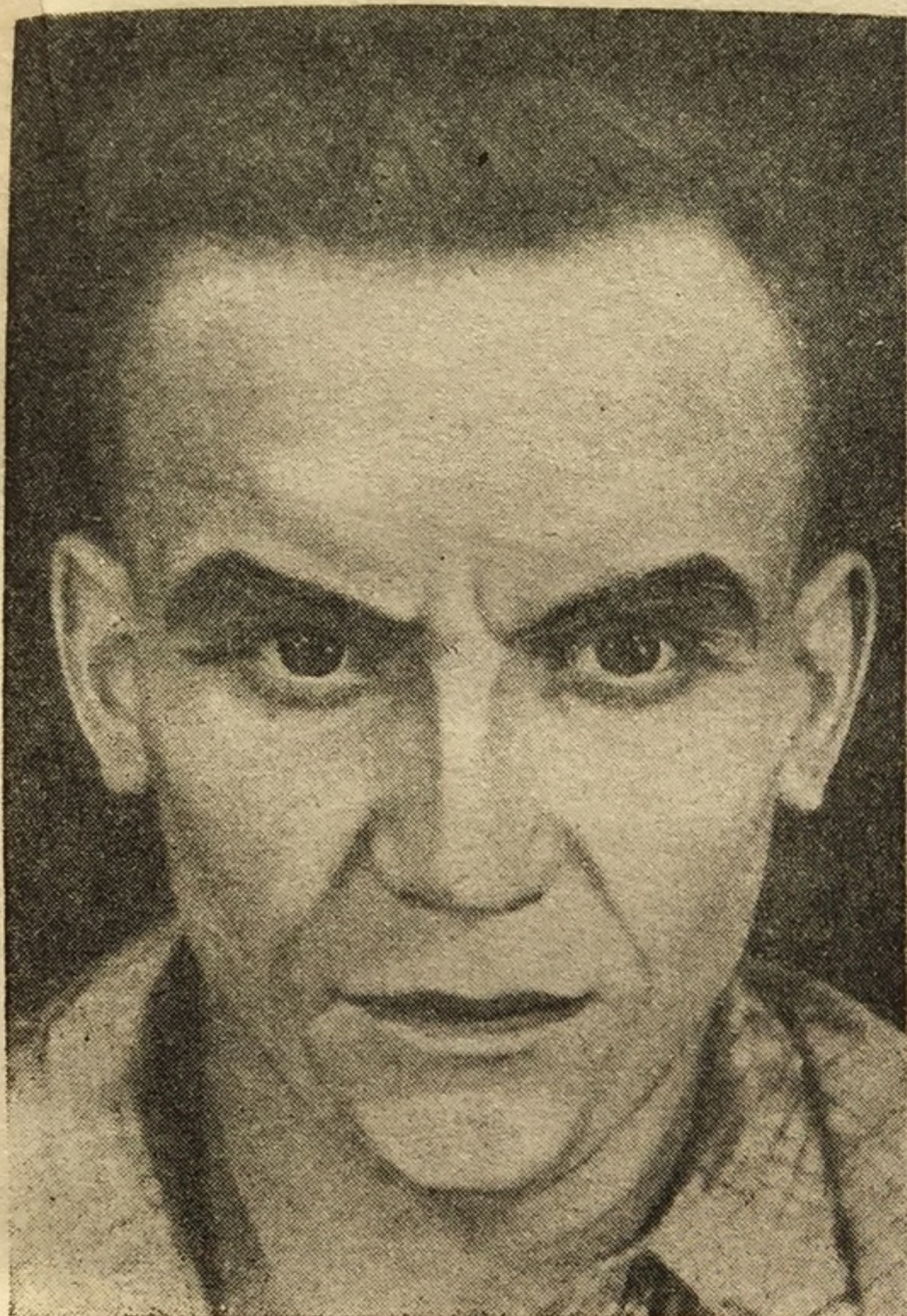


... ..

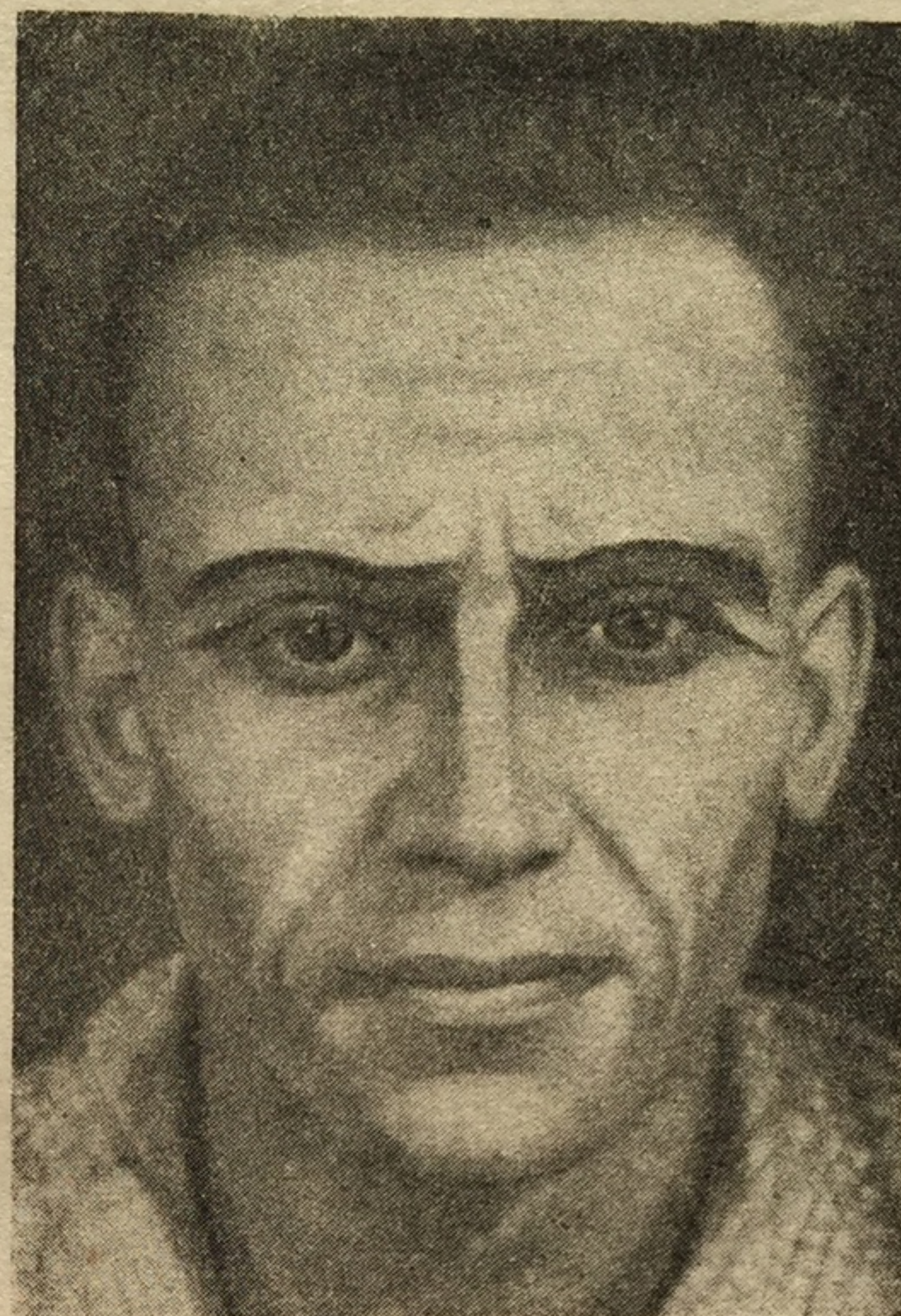


3

Cxe



Злое лицо



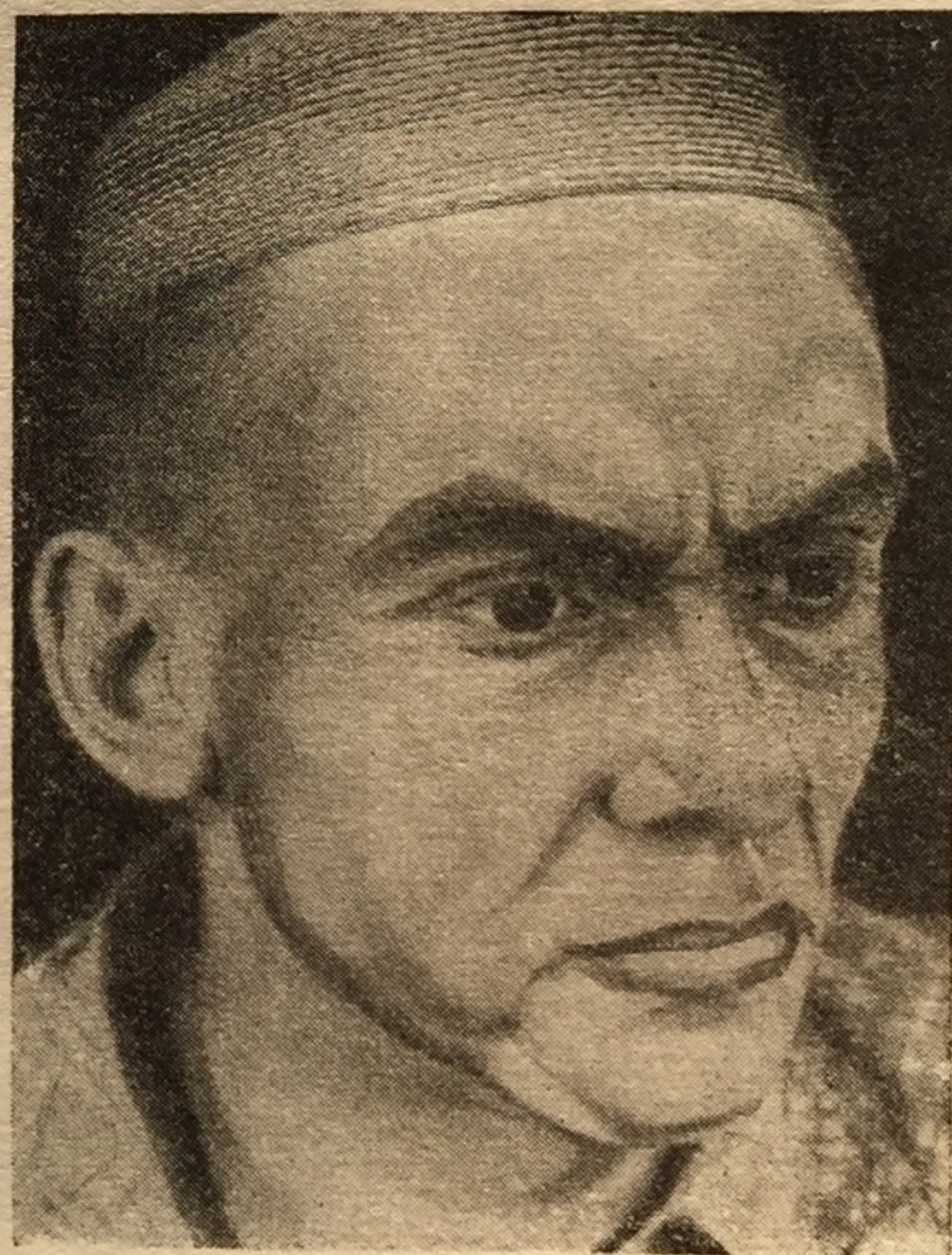
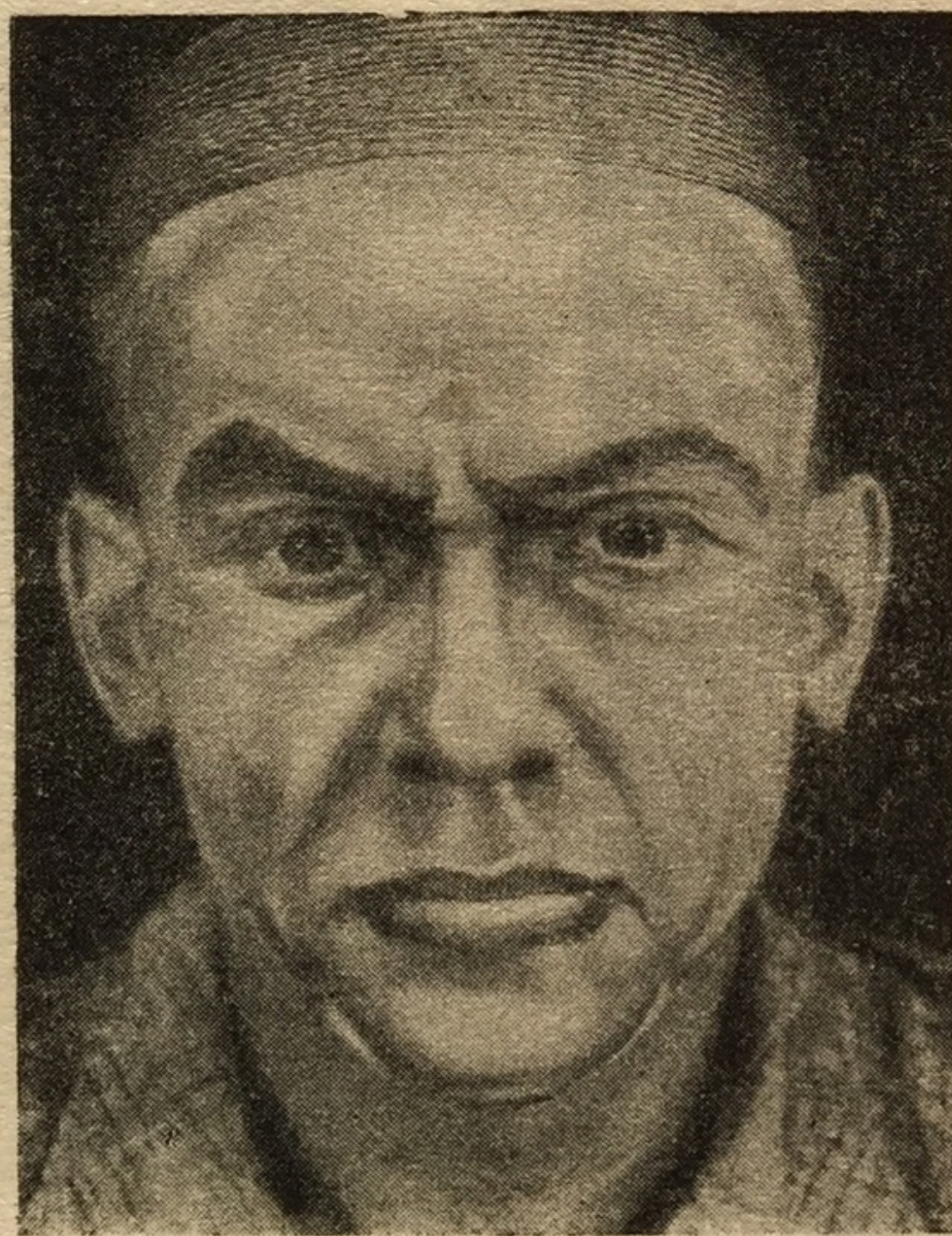
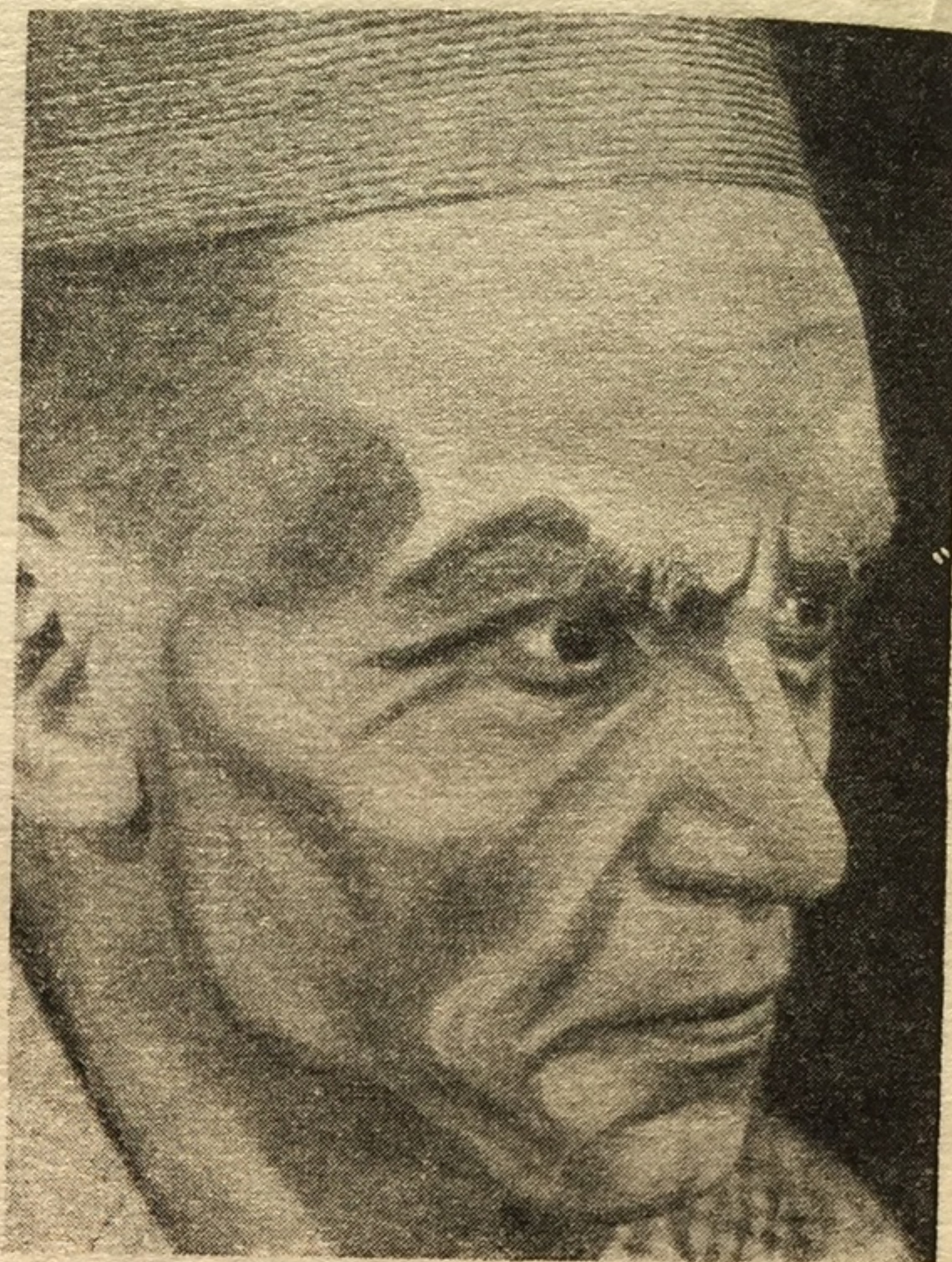
Печальное лицо



Веселое лицо

Упражнение 9

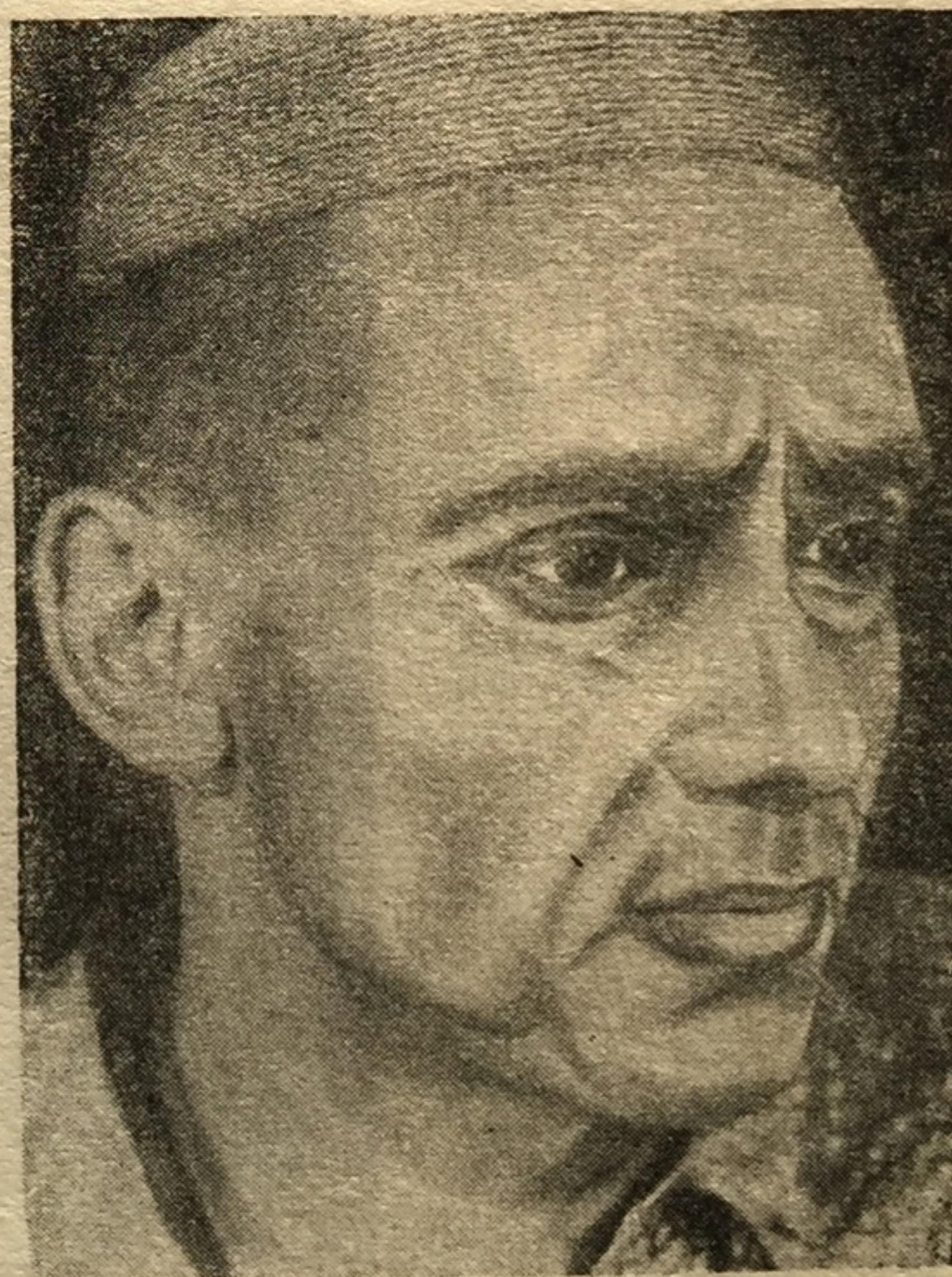
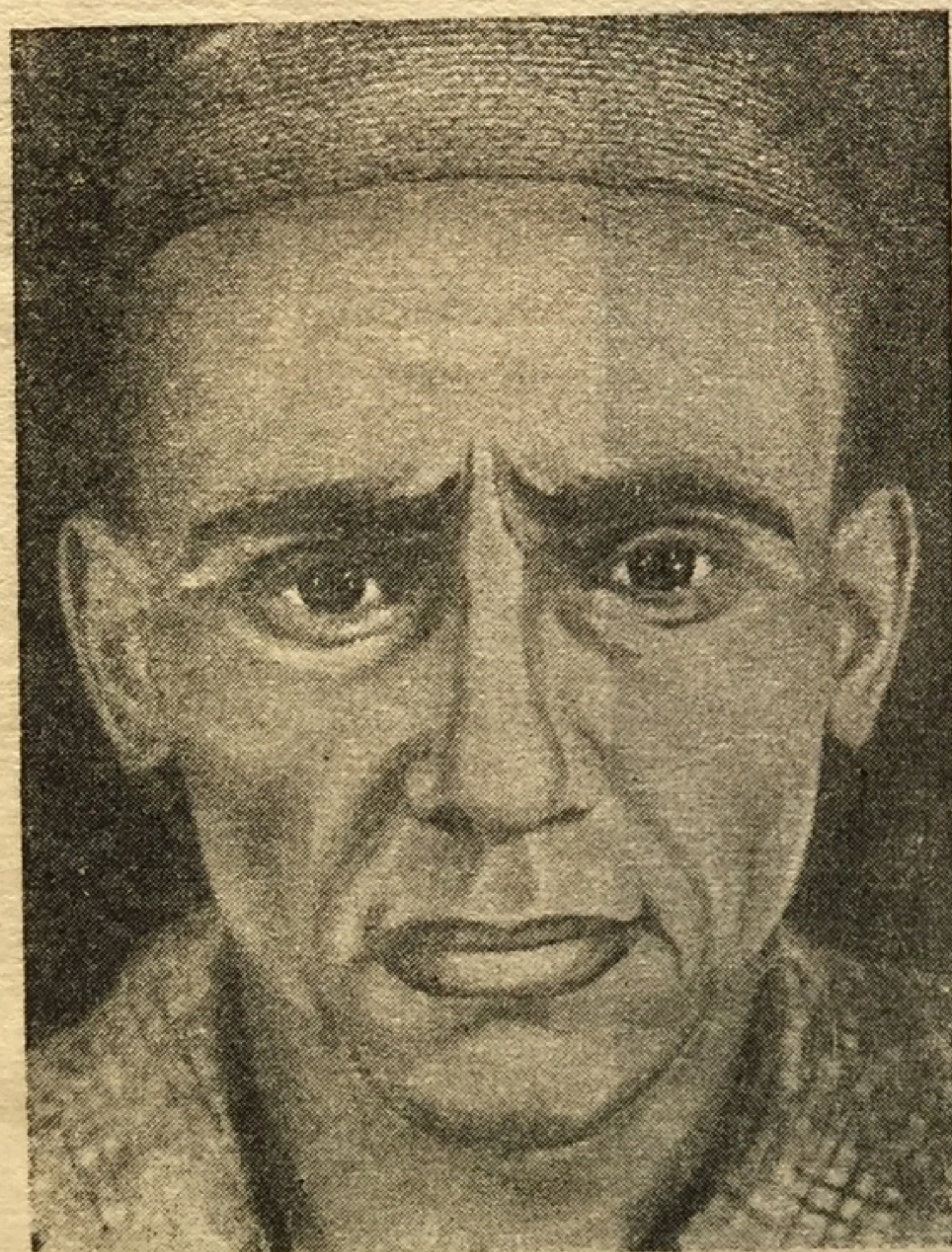
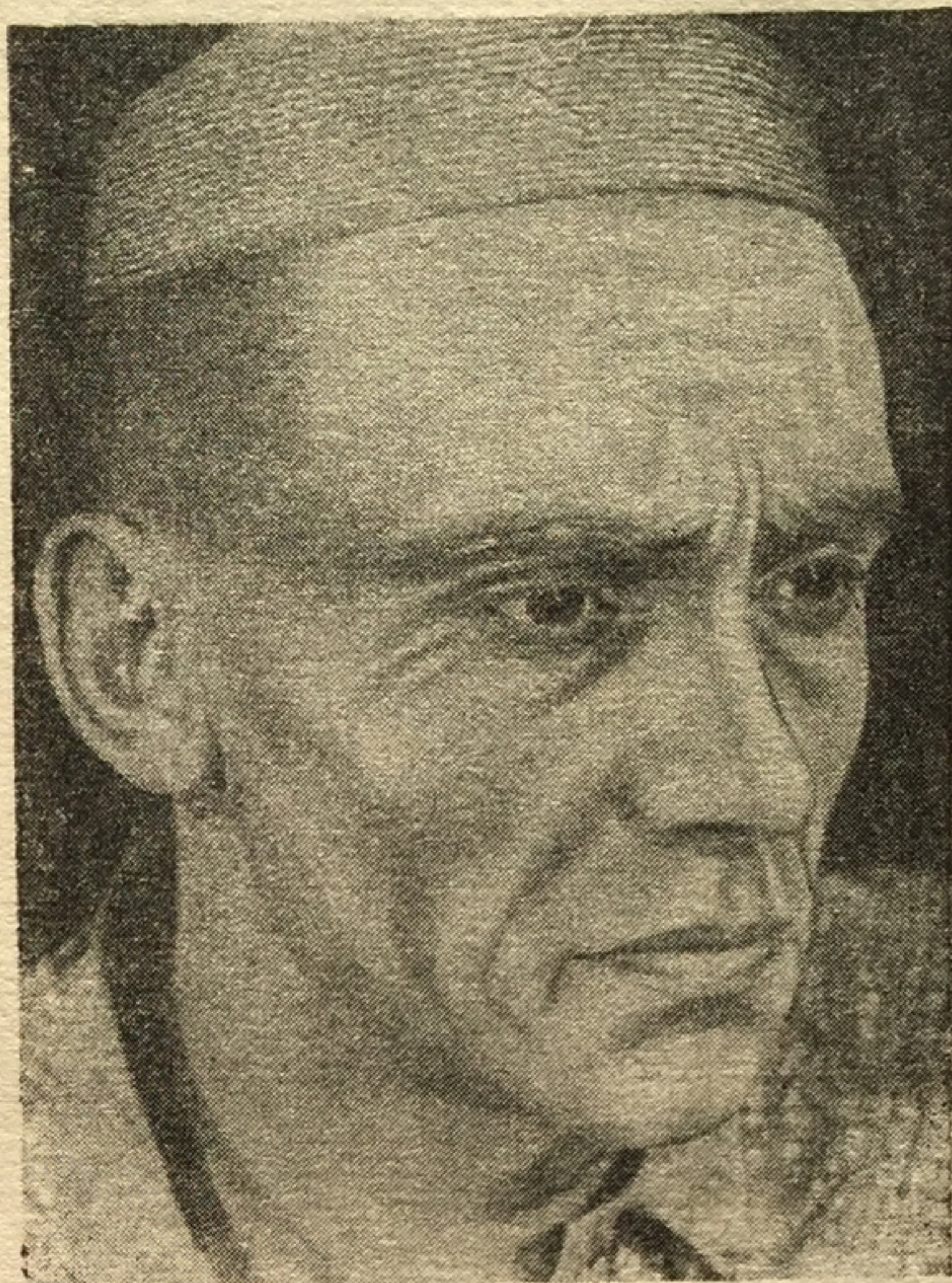
Схема гримов, основанных на подчеркивании мимики лица.
(К стр. 92)



Упражнение 10

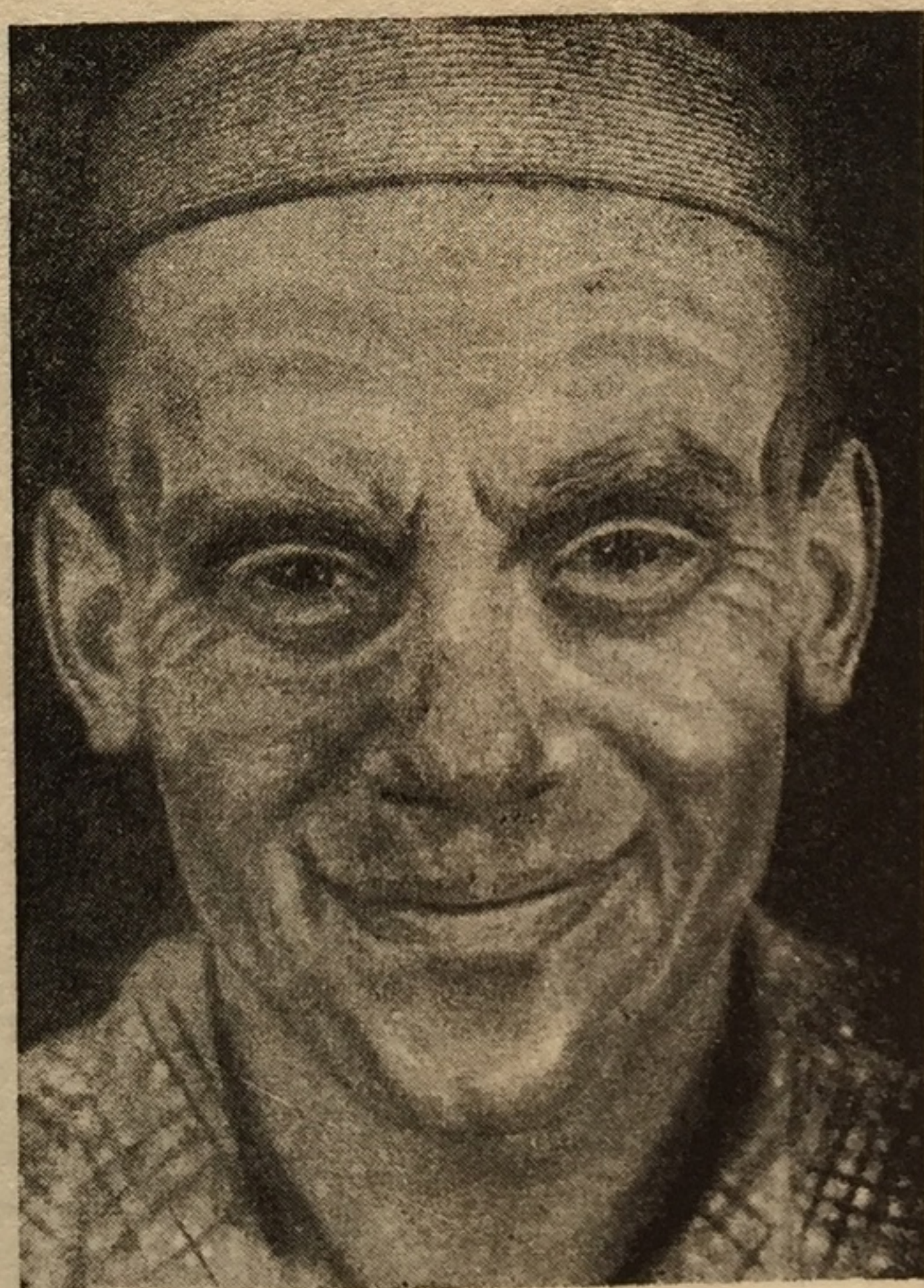
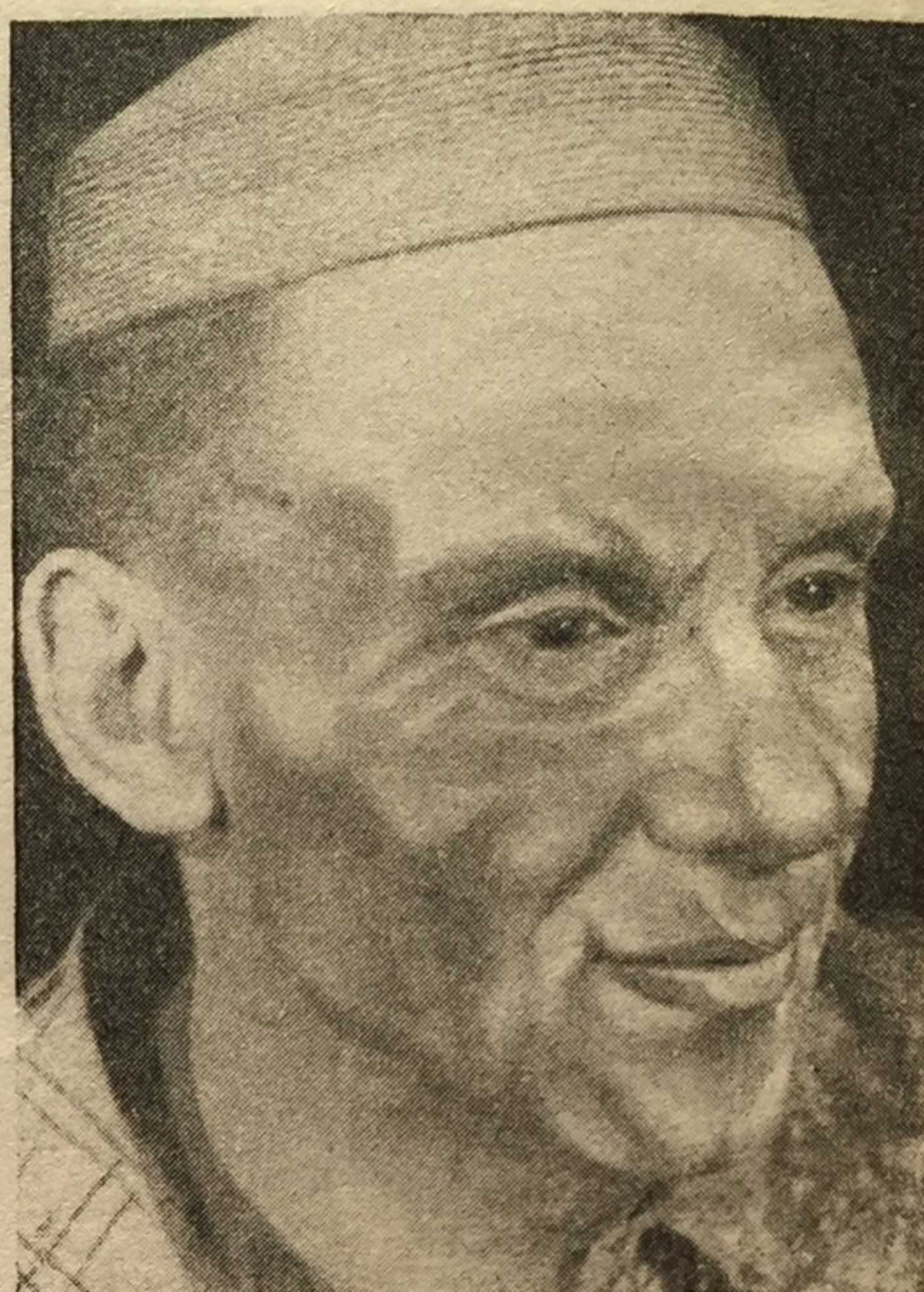
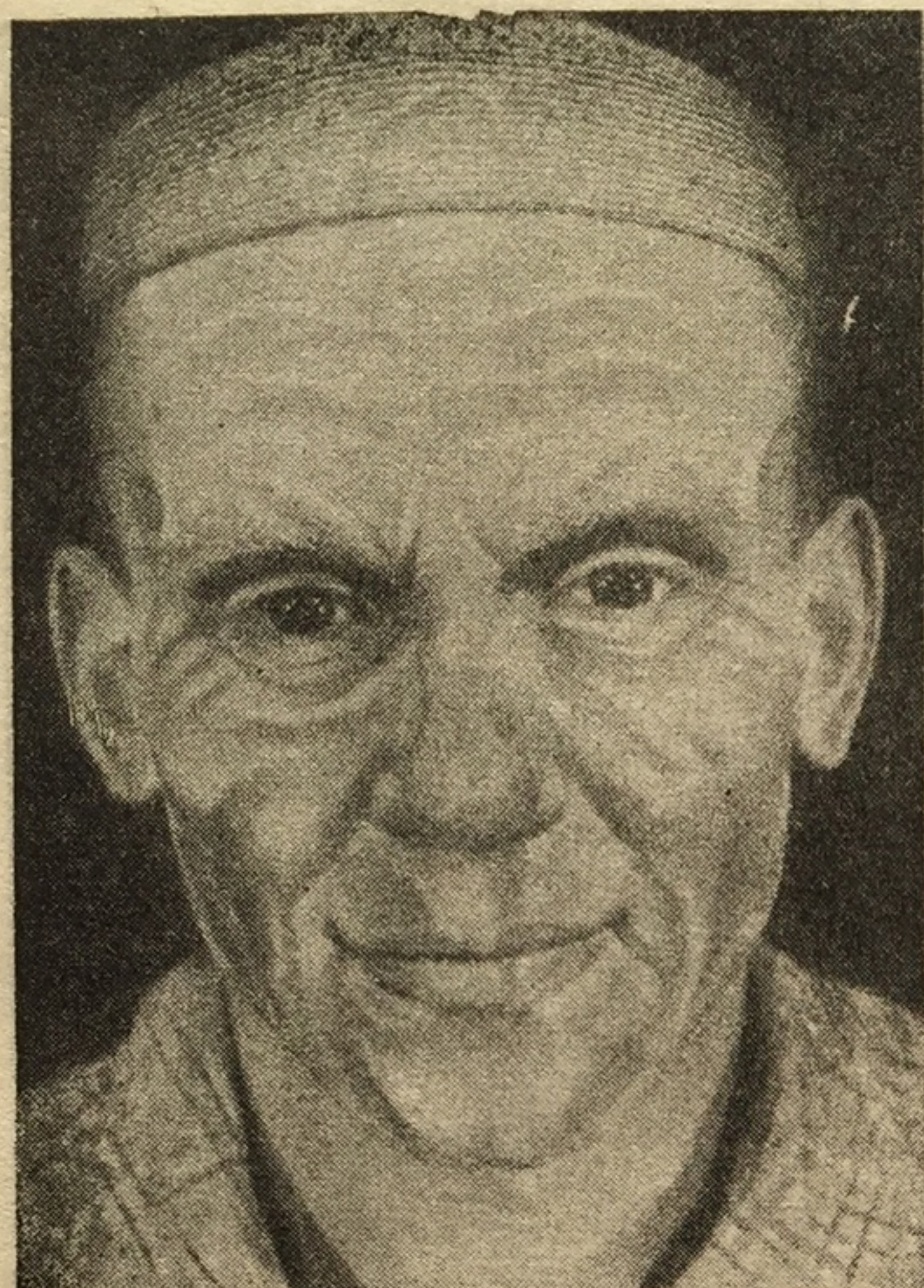
Варианты и изменения схемы (элементарный характерный грим).

(К стр. 92)



Упражнение 10

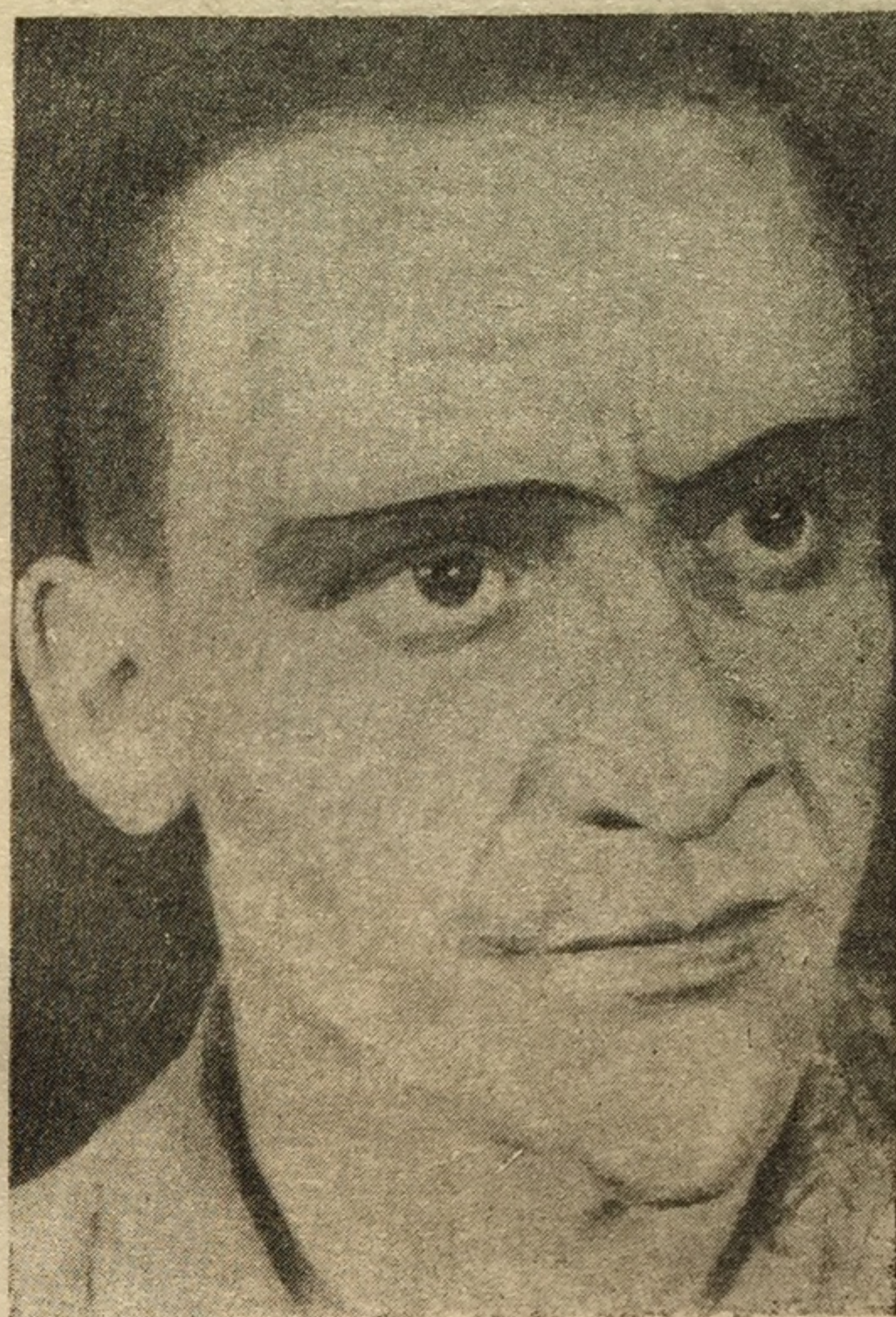
Варианты и изменения схемы (элементарный характерный грим).
(К стр. 92)



Упражнение 10

Варианты и изменения схемы (элементарный характерный грим).

(К стр. 92)



Упражнение 11

Выполнение грима с наклепками из гумоза.

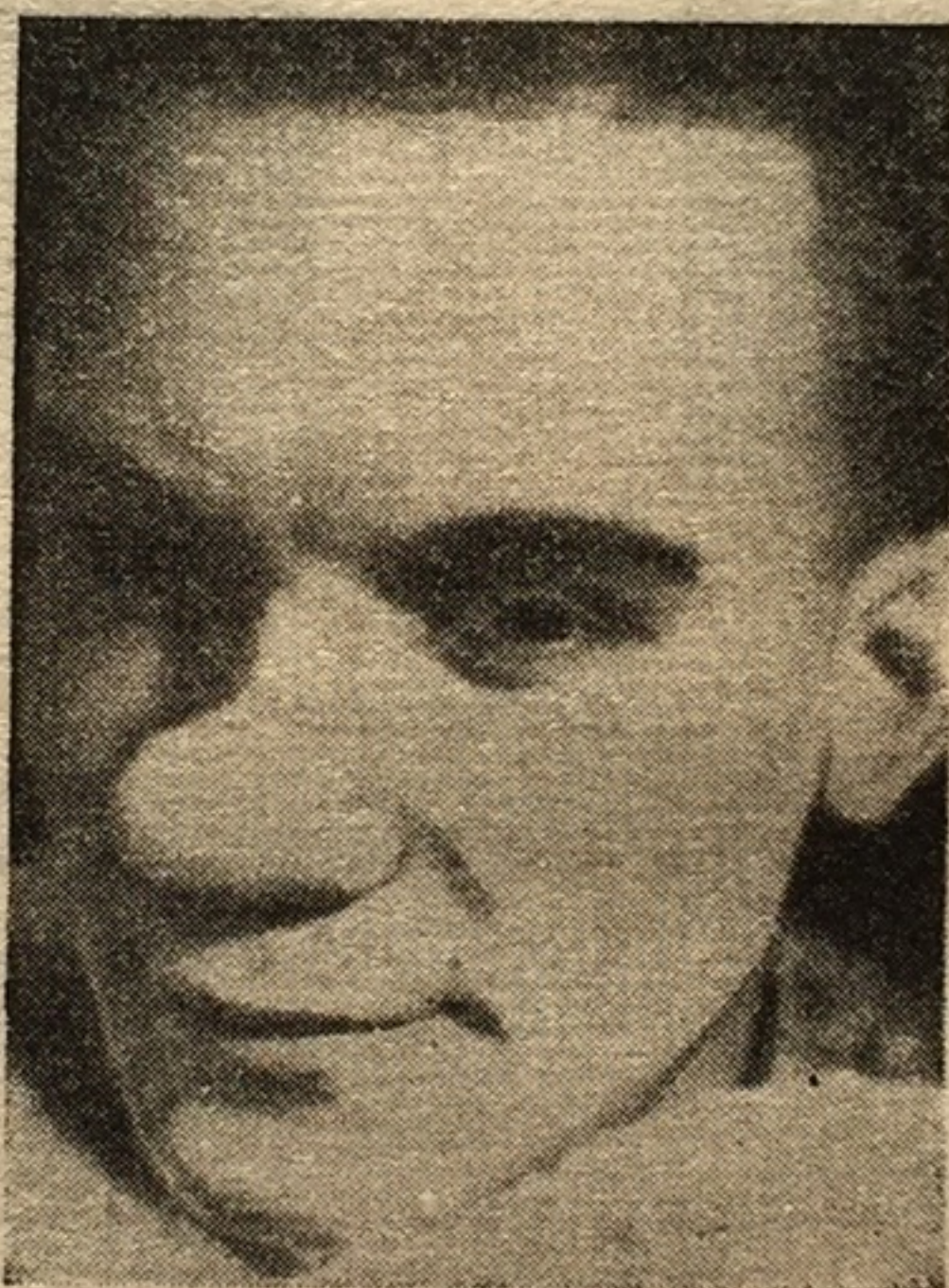
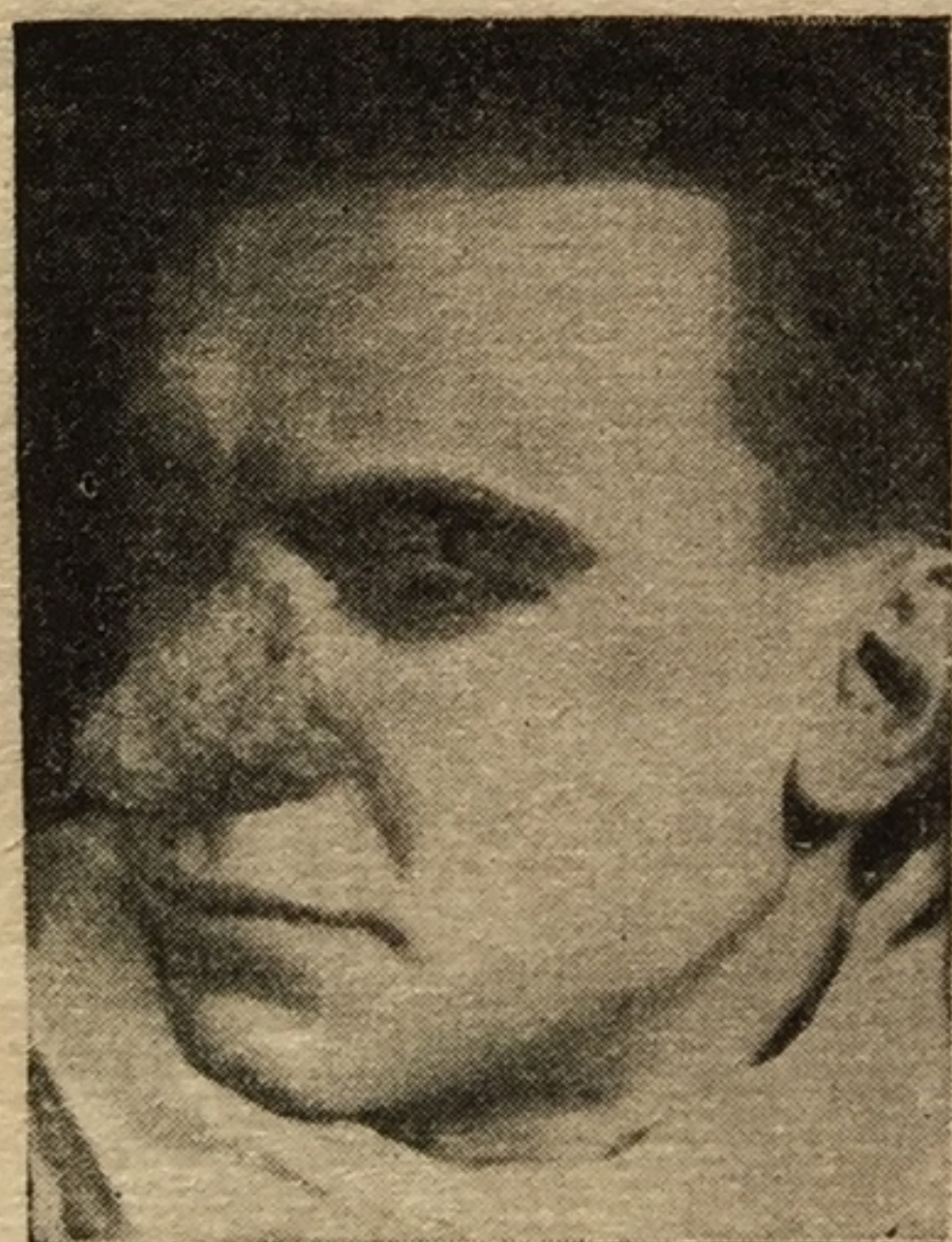
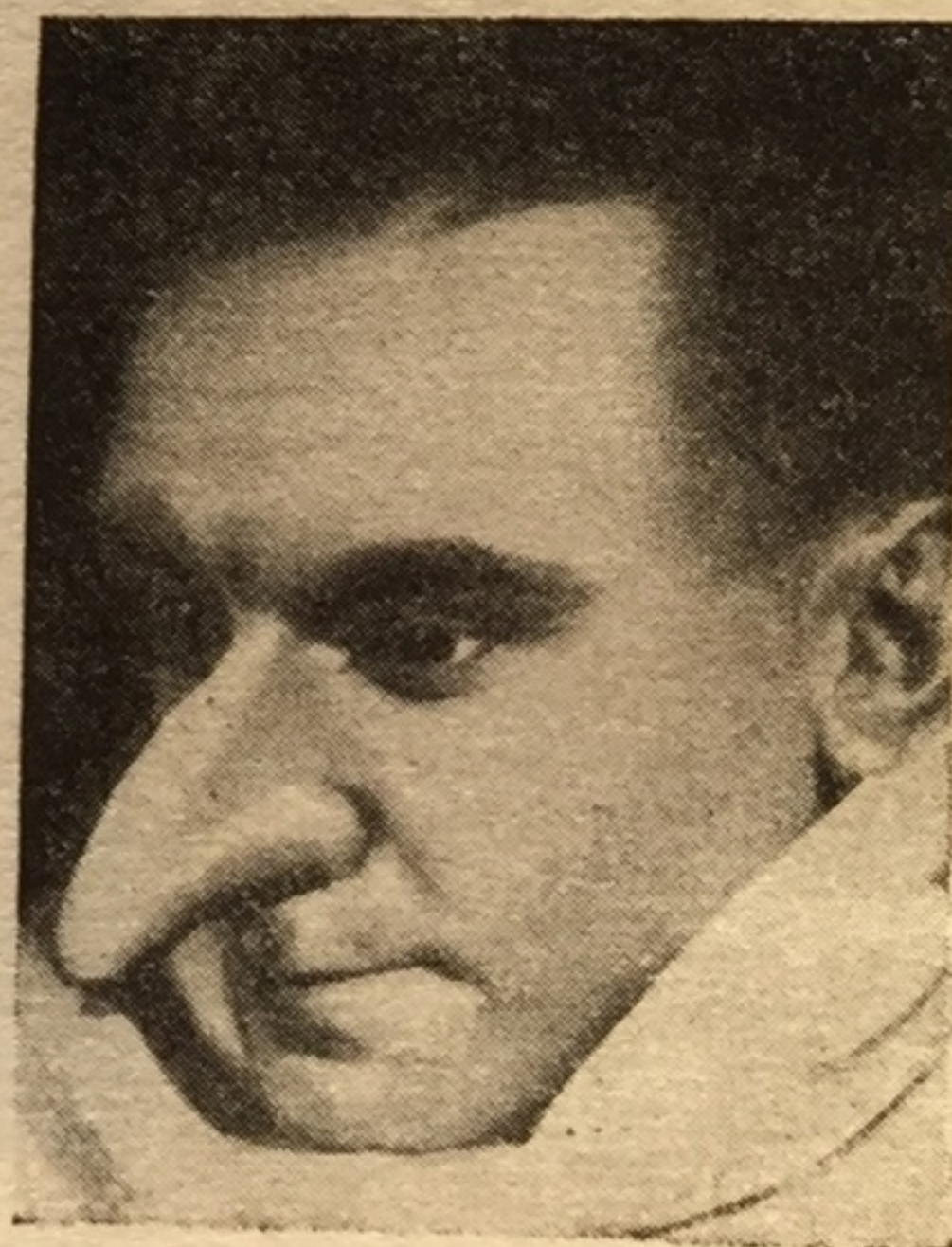
(К стр. 101)



Наклеена вата



Вата проклеена лаком

Наклейка замаскирована
общим тономНос после наклейки двух
слоев ваты

Готовая наклейка

Упражнение 12
Наклейки из ваты. Нос.
(К стр. 102)



Приклеено основание из
марли



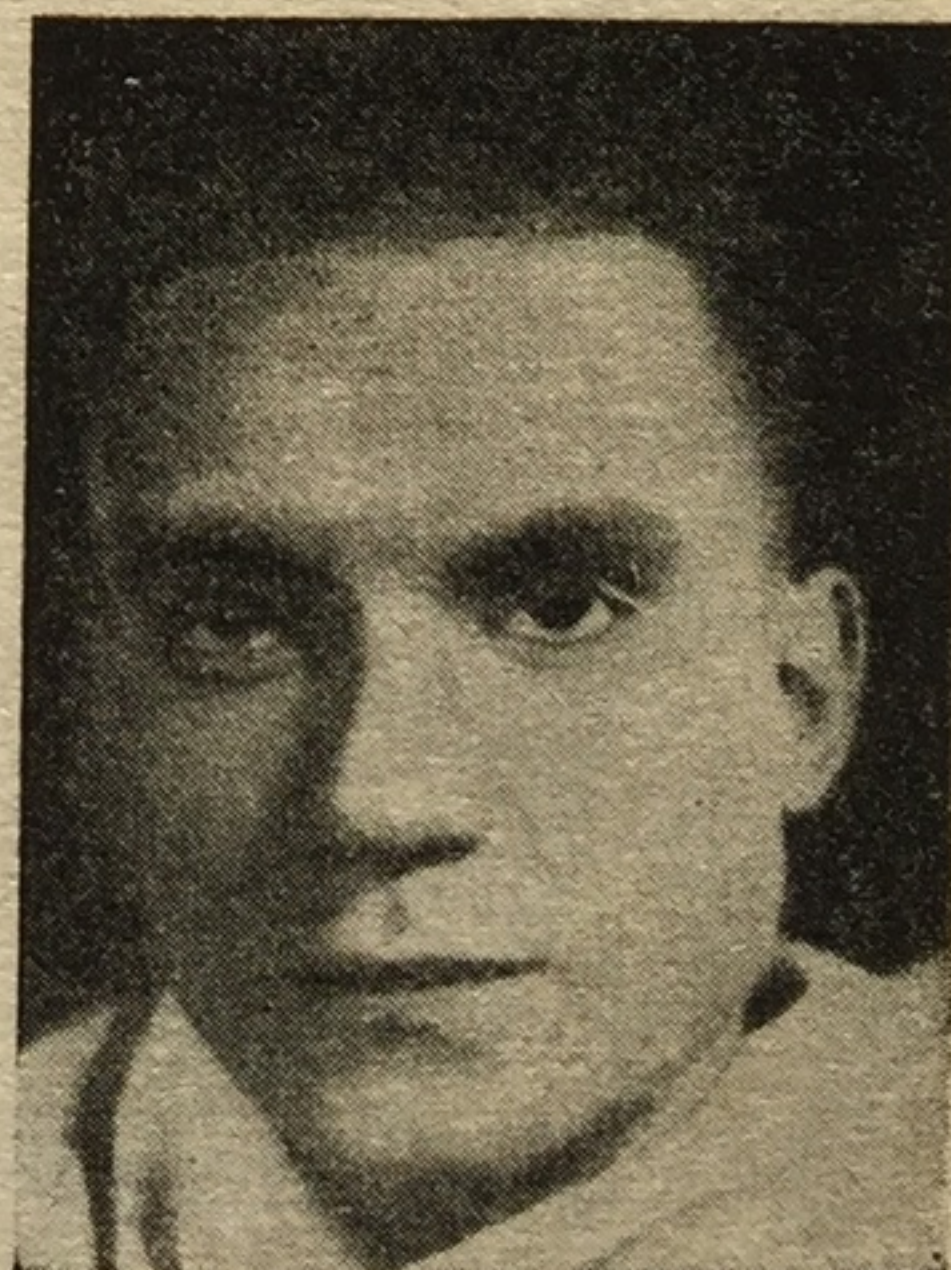
Наклеена вата



Вата покрыта сверху
марлей

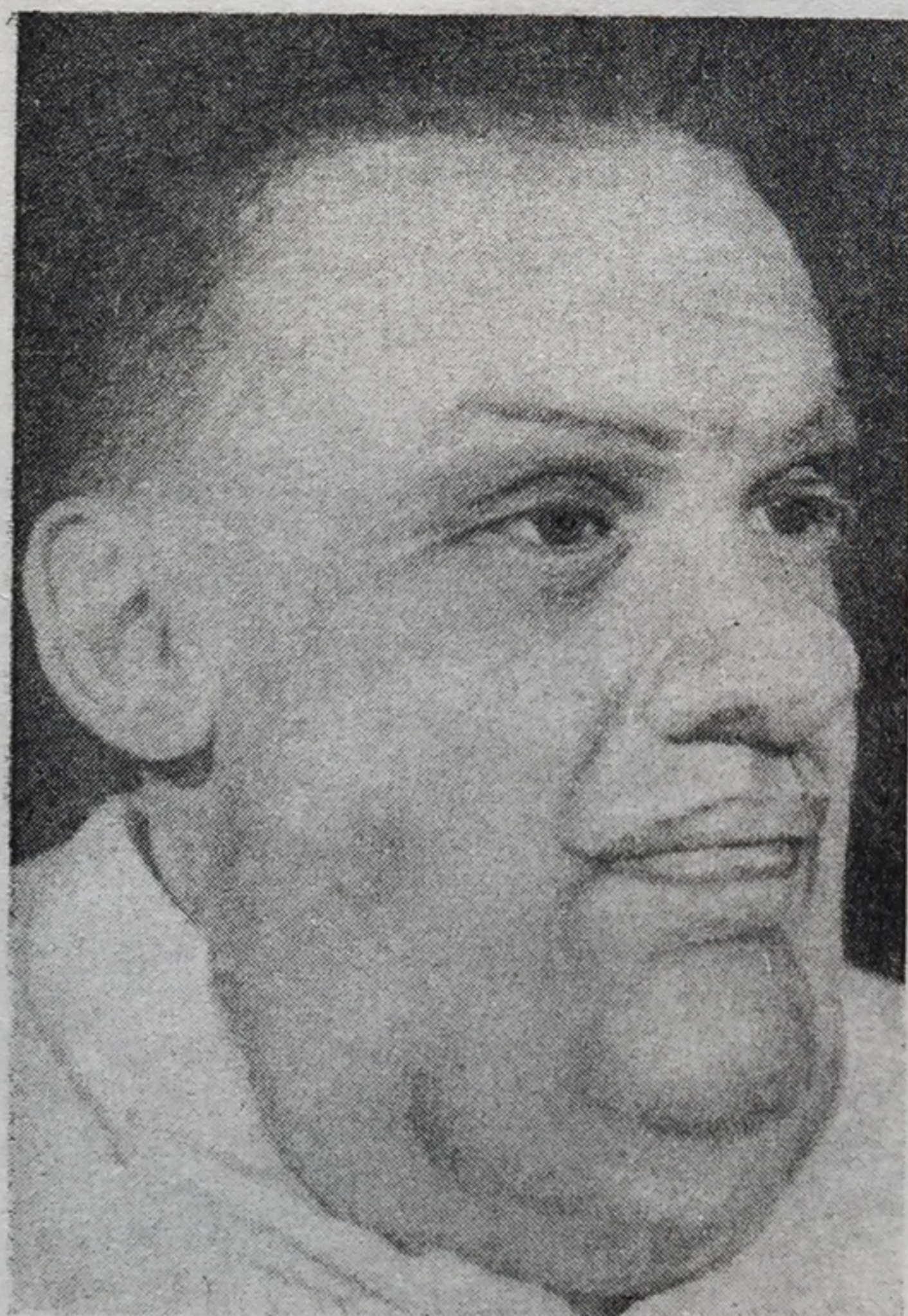
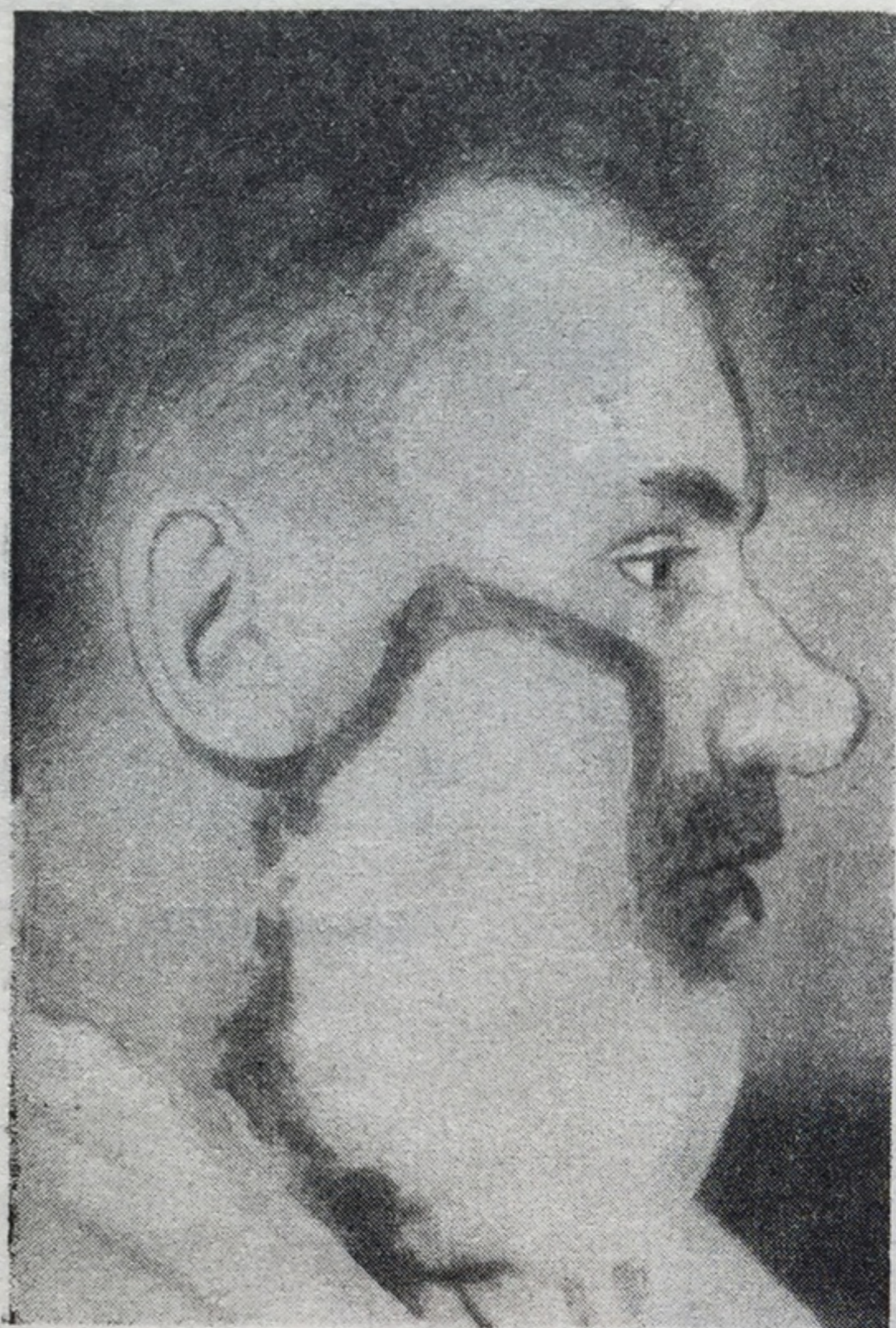


Наклейка замаскирована
общим тоном



То же анфас

Упражнение 12
Наклейки из ваты. Щеки.
(К стр. 103)



Упражнение 13

Выполнение грима с наклейками из ваты.
(К стр. 103 и 113)



Подтягивание носа



Подтягивание глаза



Слепой глаз

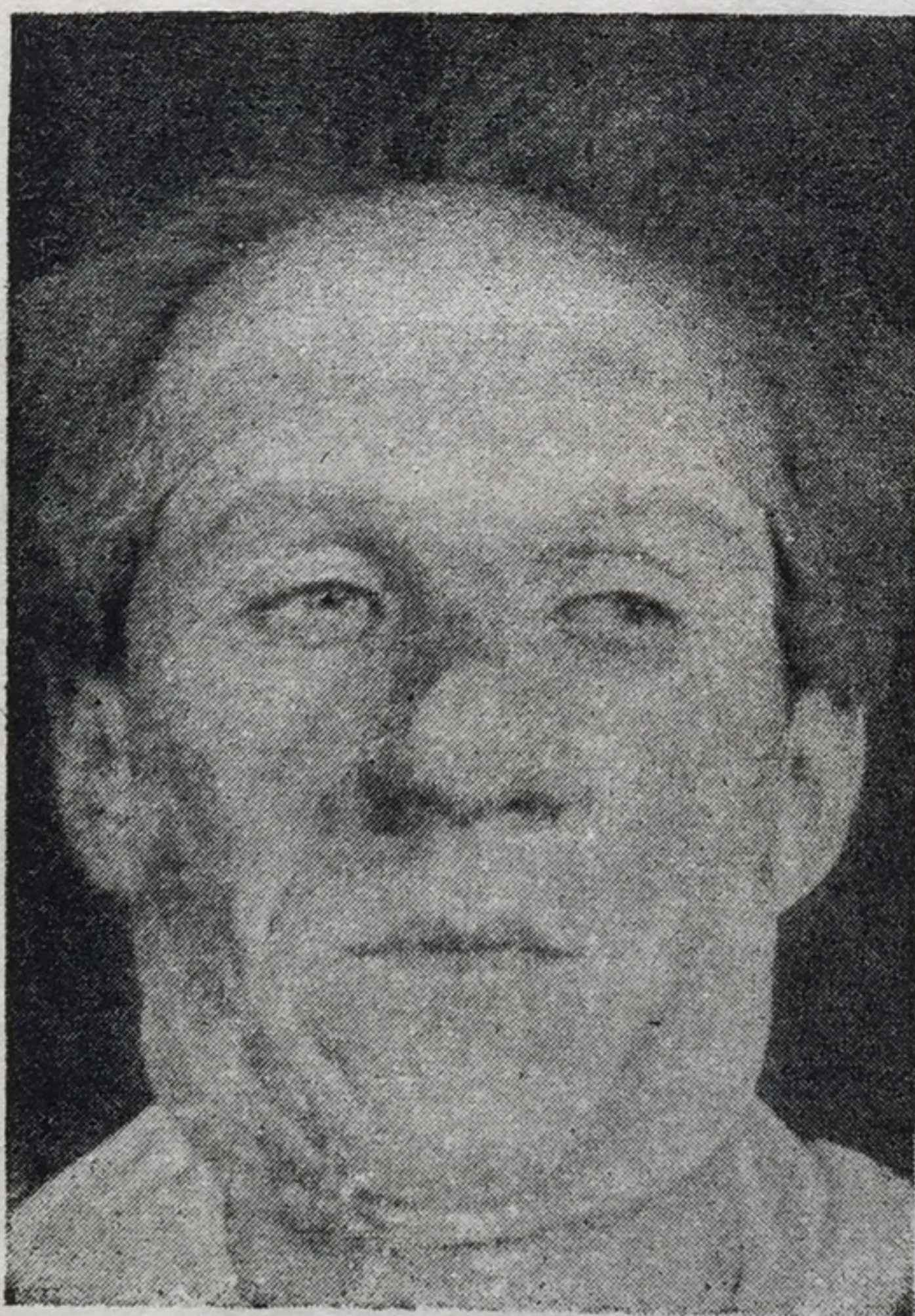
Бельмо

Упражнение 14

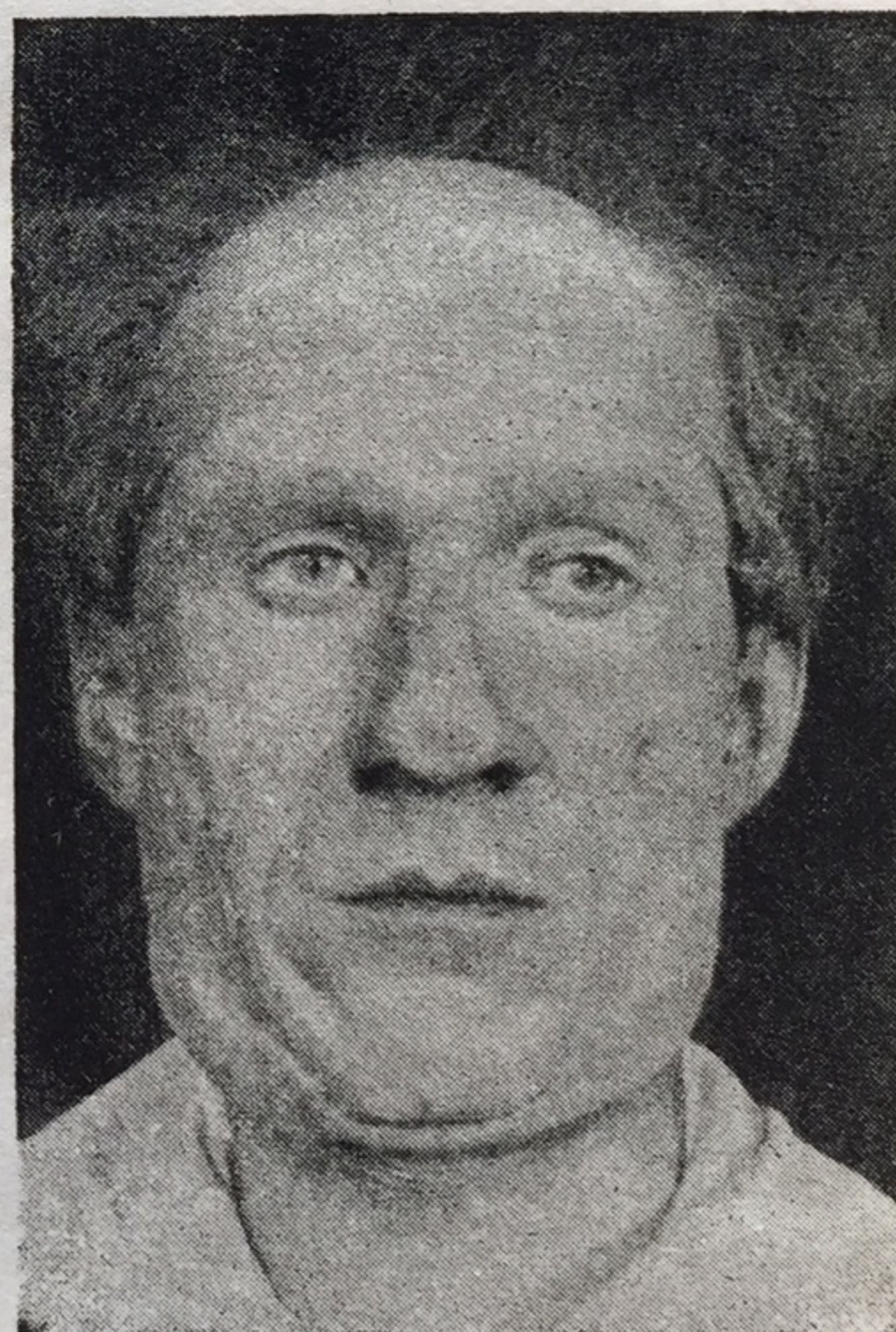
Приемы подтягивания и заклейки.
(К стр. 113)



Фальстаф. Эскиз грима Ф. И. Стравинского



1

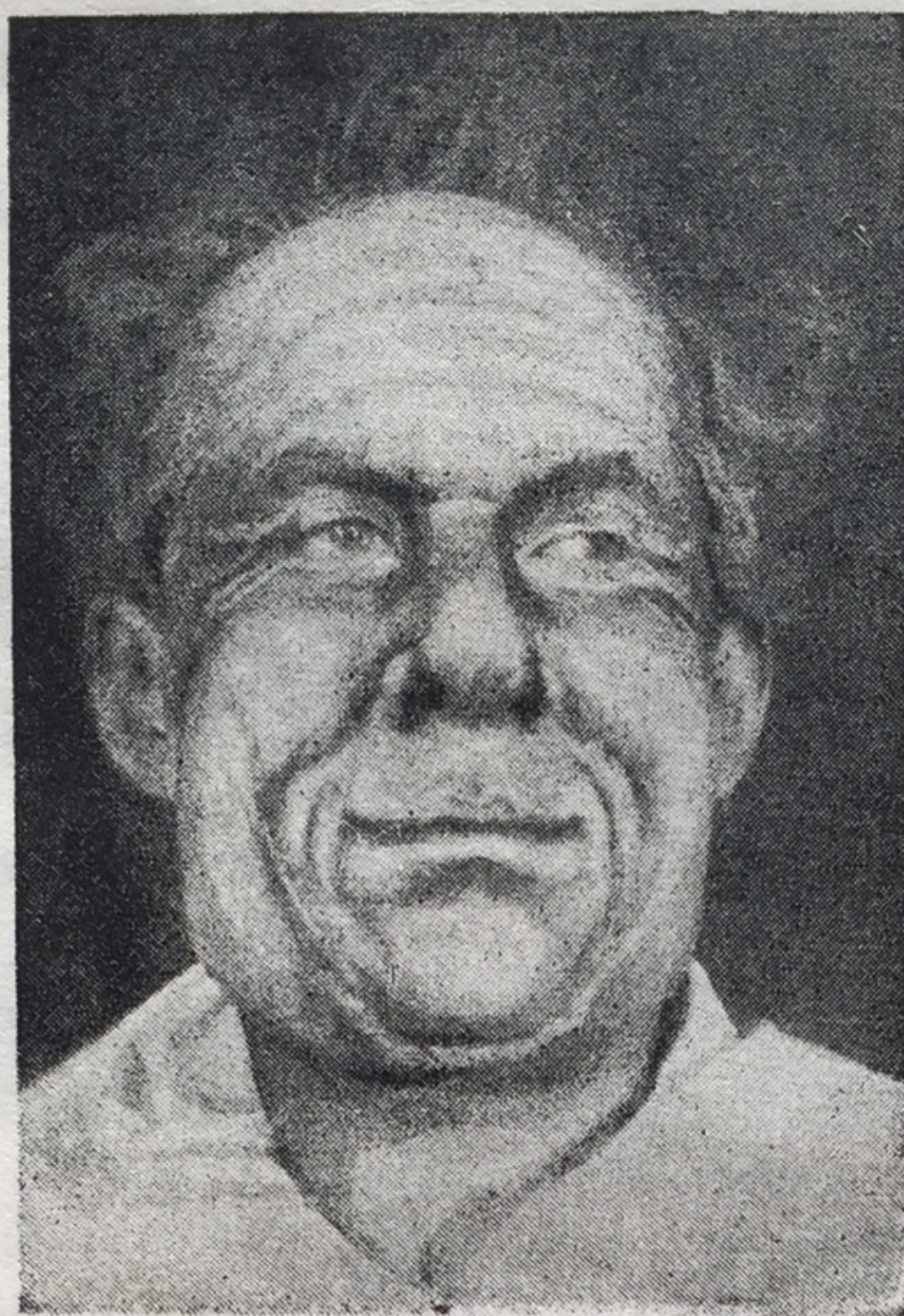


2

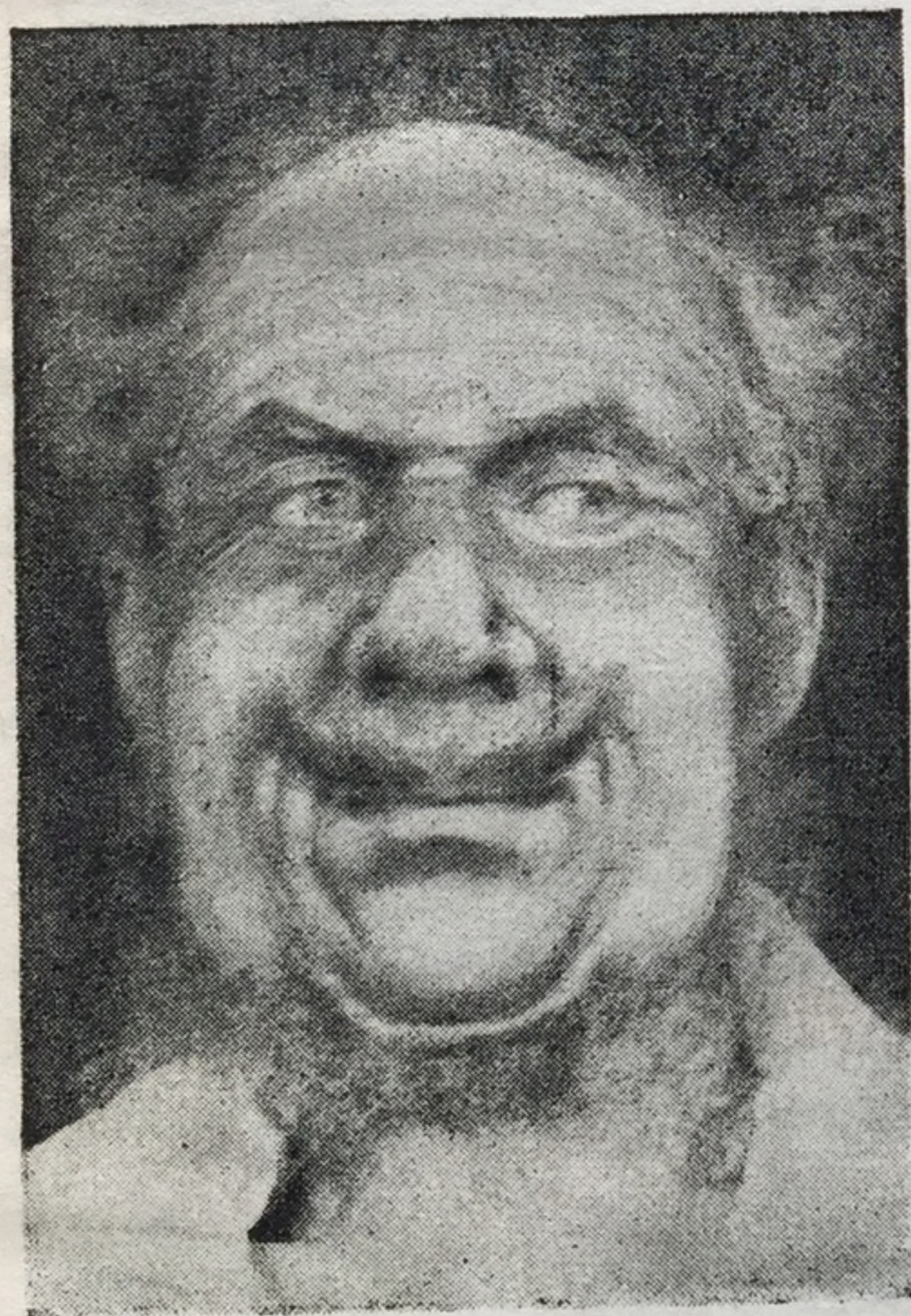
Упражнение 15

Выполнение сложного характерного грима по эскизу. (Грим выполнен с помощью резиновых толщинок).

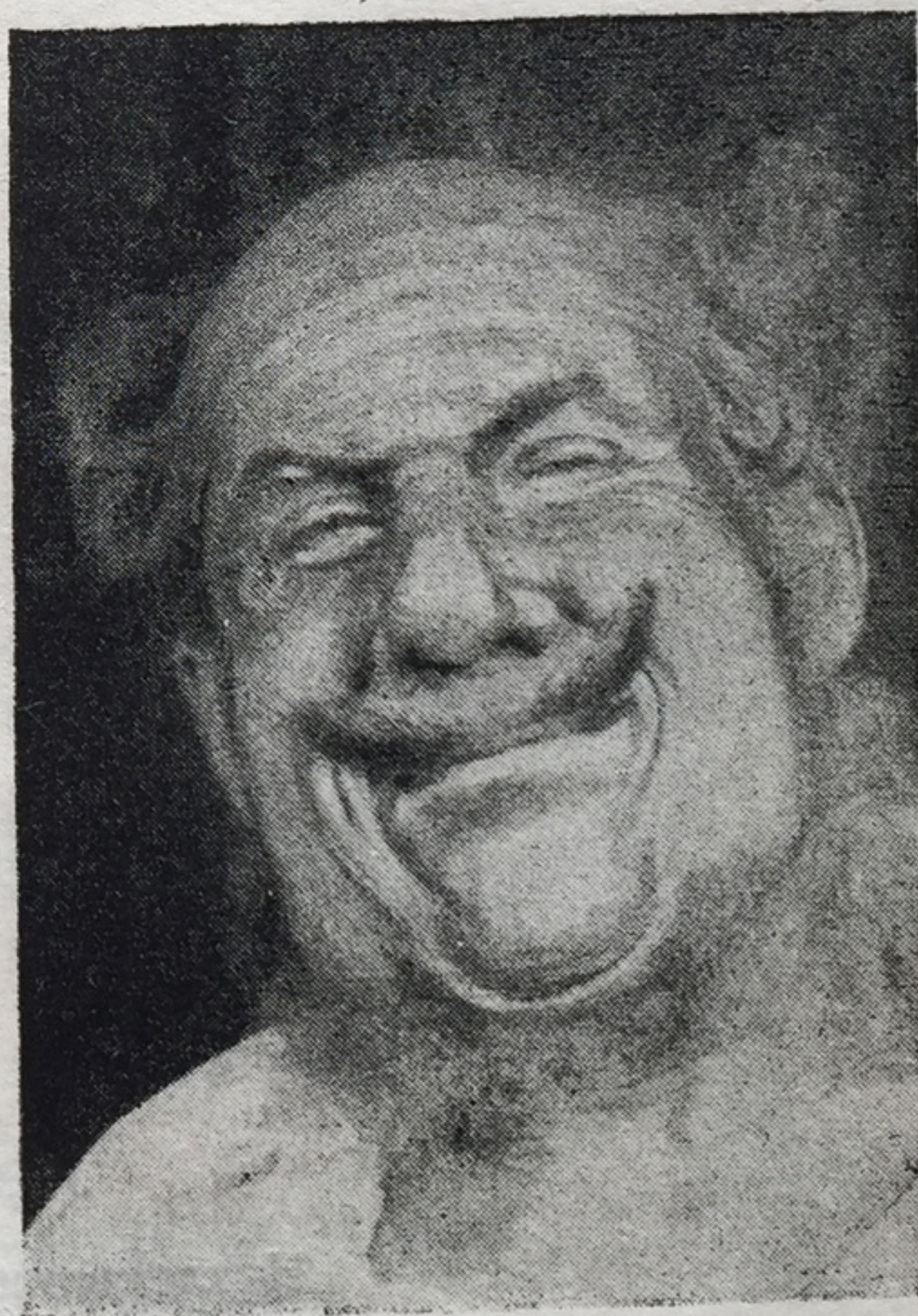
(К стр. 112 и 133)



3



4



5

Упражнение 15

Выполнение сложного характерного грима по эскизу. (Грим выполнен с помощью резиновых толщинок).

(К стр. 112 и 138)



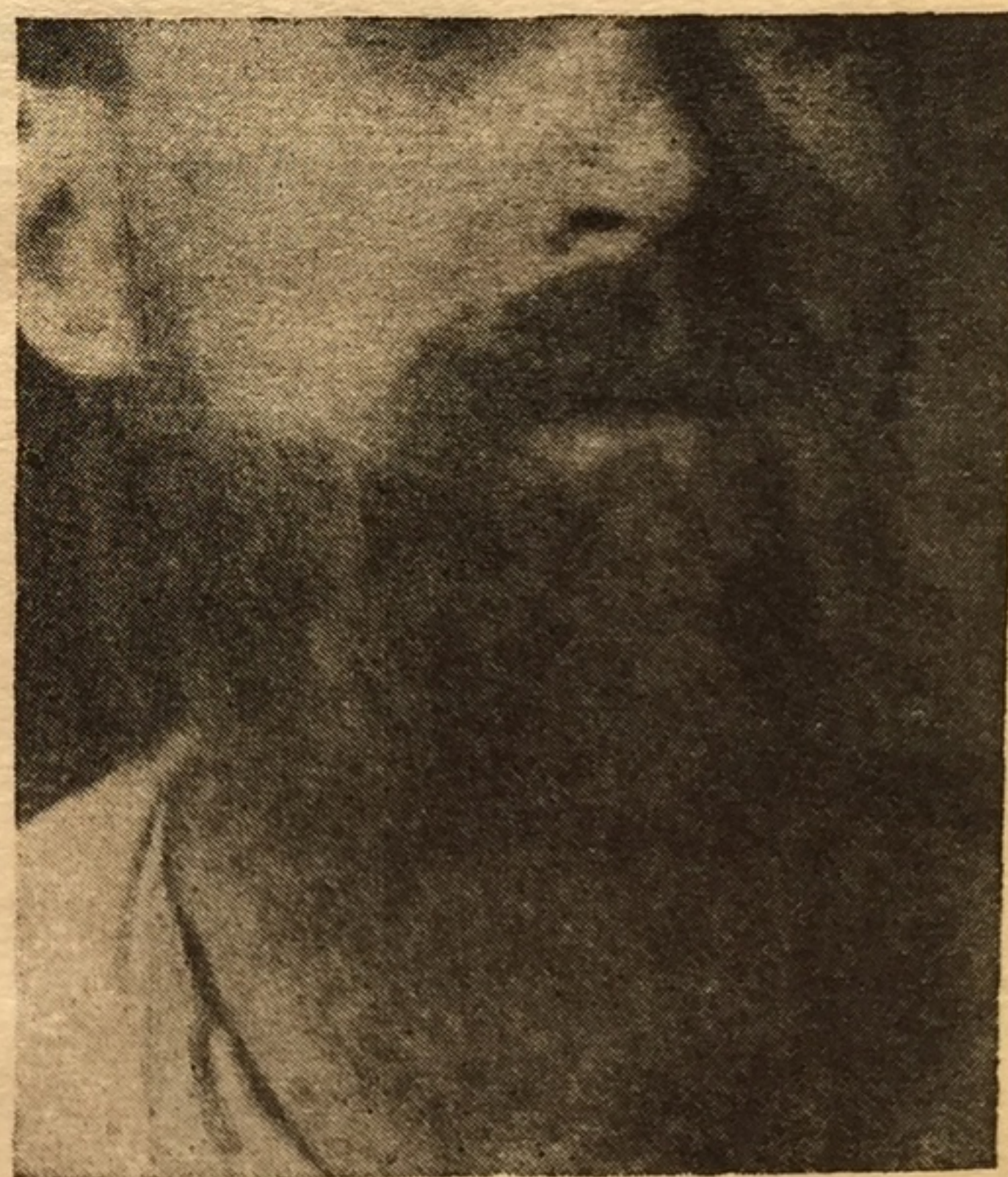
1



2



3



4

Упражнение 16
Наклеивание бороды из крепе,
(к стр. 137)

ПЕРЕЧЕНЬ ТАБЛИЦ

1. Лицо без грима. М. Абрамов.

II.	Упражнение	1. Прочерчивание контура костей черепа своего лица.
III.	"	2. Анализ мимики своего лица.
IV.	"	3. Подводка губ.
V.	"	" " глаз.
VI.	"	4. Объемный анализ лица.
VII.	"	" То же (продолжение).
VIII.	"	5. Приемы гримирования отдельных частей лица. Лоб.
IX.	"	" То же. Подбородок.
X.	"	" " Щеки.
XI.	"	" " Нос.
XII.	"	" " Шея и руки.
XIII.	"	6. Схема грима молодого лица. Студ. Кичигина. Цветное фото Н. Н. Коробова.
XIV.	"	7. Схема грима старого лица. Студ. Г. Бобровский. Цветное фото Н. Н. Коробова.
XV.	"	" Схема грима старого лица (постепенный процесс выполнения грима).
XVI.	"	8. Схема грима толстого лица (постепенный процесс выполнения грима).
XVII.	"	" Схема грима толстого лица. Студ. Г. Бобровский. Цветное фото Н. Н. Коробова.
XVIII.	"	9. Схемы гримов, основанных на подчеркивании мимики лица.
XIX.	"	10. Варианты и изменения схемы (элементарный характерный грим).
XX.	"	" То же (продолжение).
XXI.	"	" " "
XXII.	"	11. Выполнение грима с наклейками из гумоза.
XXIII.	"	12. Наклейки из ваты. Нос.
XXIV.	"	" " " Щеки.
XXV.	"	13. Выполнение грима с наклейками из ваты.
XXVI.	"	14. Приемы подтягивания и заклейки.
XXVII.	"	15. Выполнение сложного характерного грима по эскизу.
XXVIII.	"	" То же (продолжение).
XXIX.	"	16. Наклеивание бороды из крепе,

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ ПО ГРИМУ

- Бельский А. Элементарное руководство по гриму. Московское театр. изд-во, 1926.
- Боборыкин. Театральное искусство, СПб, 1872 (главы о гриме).
- Воскресенский А. Сценический грим. 2-е изд. СПб, 1910.
- „Гримировка“. Изд. под ред. Ладухина, Могиз, 1923.
- „Гримировка“. Изд. Театр. библиотеки Рассохина, 1925.
- Гуськов С. Искусство грима. Гизлегпром, 1932.
- Епихин Дм. Самодельные театральные парики и наклейки. ГИХЛ, 1931.
- Завадский Ю. А. О внешнем оформлении образа. М., 1934.
- Заскальный С. Грим. Большая советская энциклопедия.
- Заскальный С. Грим. Изд. им. Поленова, М., 1925.
- Клепиков А. Первые уроки грима. РТО, М., 1923.
- Кофтырев С. Первое знакомство со сценой. М., 1873 (главы о гриме).
- Крестовская М. Грим. Модпик, 1927.
- Лебединский П. Грим. 2-е изд. СПб, 1912.
- Ленский А. П. Заметки о мимике и гриме „Артист“, кн. 5, 1890.
- Лившиц П. Б. Грим и парики. Харьков, 1935.
- Лившиц П. Б. Сценический грим. Изд. „Искусство“, 1939.
- Миронов К. и Шухмин Б. Театральная гримировка, „Крестьянская газета“. М., 1935.
- Некрасов В. Практическое руководство к искусству гримироваться. М., 1888.
- Новлянский Н. Искусство грима. Теакинопечать, 1930.
- Новлянский Н. и Александров Л. Грим в театральном коллективе (программа), Журн. „Клуб“, № 2, 1935.
- Раугул Р. Грим в клубном драмкружке, журн. „Клубная сцена“. № 1/7, 1928.
- Раугул Р. Грим. Программа для театральных техникумов. Учпедгиз, 1934.
- Раугул Р. Грим. ГИХЛ, 1935.
- Рославлев В. Общедоступное руководство грима. Омск, 1919.
- Смирнов-Рамазанов. Гримировка, 1894.
- Сорокин Н. М. Как гримироваться? Наглядное пособие. Серия первая А и Б, изд. ВТО, М., 1933.
- Степанов В. Грим, т. I, кн. 5. Киев, 1923.
- Толбузин. Грим. Изд. „Долой неграмотность“, 1927.
- „Хрестоматия актера“. Теакинопечать, 1930 (главы о гриме).
- Шиловский К. Театральный грим. Изд. Сорабис.
- Шиловский-Лошивский К. Курс театральной гримировки. „Артист“, 1890.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Введение	3
Часть первая ТЕХНИКА ГРИМА	
1. <i>Материалы</i>	37
Краски (37). Жиры (38). Изготовление жировых гримировальных красок (40). Жидкие гримировальные краски (41). Сухие гримировальные краски (42). Гримировальные инструменты (43). Светящиеся гримировальные краски (44).	
2. <i>Анатомические основы грима</i>	46
Лицо актера и грим (46). Череп (48). Мышцы и мимические выражения (52).	
3. <i>Подготовительные практические упражнения</i>	59
Рабочее место (59). Подготовка лица (59). Общий тон (60). Приемы накладывания общего тона (60). Работа с растушкой (61). Снятие грима (62).	
Упражнения по гримированию	62
Прочерчивание контура костей своего лица (62). Анализ мимических выражений (63).	
4. <i>Технические приемы грима</i>	65
Линейный грим	66
Линия как средство изображения (66). Линейный грим (67). Приемы подводки губ (68). Приемы подводки бровей (71). Приемы подводки глаз (72).	
Цвет и светотень	75
Светотень (75). Цвет (76). Объемный анализ лица (78).	
Приемы гримирования отдельных частей лица	79
Приемы гримирования: лба (80), подбородка (81), щек (82), носа (83), шеи (84), рук (85).	
5. <i>Схема грима</i>	86
Схема грима молодого лица (86), старого лица (88), толстого лица (90).	
6. <i>Характерный грим</i>	91
Характерное мимическое выражение лица (91). Расовый грим (92). Профессиональные влияния (96). Болезнь и ее влияние на покровы кожи (97).	
7. <i>Скульптурно-объемные приемы грима</i>	98
Налепки	99
Техника налепки носа (100). Разгримирование (101). Практические задания (101).	
Наклейки	101
Изготовление наклеек из ваты (102). Изготовление наклеек толстых щек (103). Изготовление наклеек из материи (104). Прочие способы изготовления наклеек (107). Толщинки из резины (108). Гримирование с наклейками (112).	
Приемы заклейки и подтягивания	113
Замазывание бровей (113). Гримирование зубов (114). Заклейка глаз (114). Уничтожение зрачка (114). Подтягивания: носа (114), глаз (114), ушей (115).	
Фактура и аппликация	115
Матовость кожи (115). Рябины, оспа (116). Небритое лицо (116). Шрамы (116). Золотой зуб (116). Блеск глаз (118). Аппликация (118).	
Часть вторая ПАРИК	
1. <i>Роль и значение парика</i>	119
2. <i>Техника изготовления парика</i>	121
Снятие мерки (121). Болванка (121). Монтюр (123). Волосы (125). Трес и крепе (129). Прикрепление волос тамбуровкой (133). Косы, локоны, височки, пробор (134).	

3. *Выполнение грима с париком и наклейками из волос* 134
Надевание парика (135). Наклейка готовых усов, бровей и бород (135). Наклейка крепе непосредственно на лице актера (136). Гримирование по эскизу (137).

Часть третья

ГРИМ И СВЕТ

1. *Влияние технических условий сцены на грим* 139
Цвет грима при освещении концентрированным лучом и при рассеянном свете (140). Особенности техники грима в разных условиях освещения сцены (143).
2. *Влияние цвета освещения на грим* 143
Изменение цвета гримировальных красок при цветном освещении (143). Трансформирующийся грим (146). Корректирование цвета грима (147).

Часть четвертая

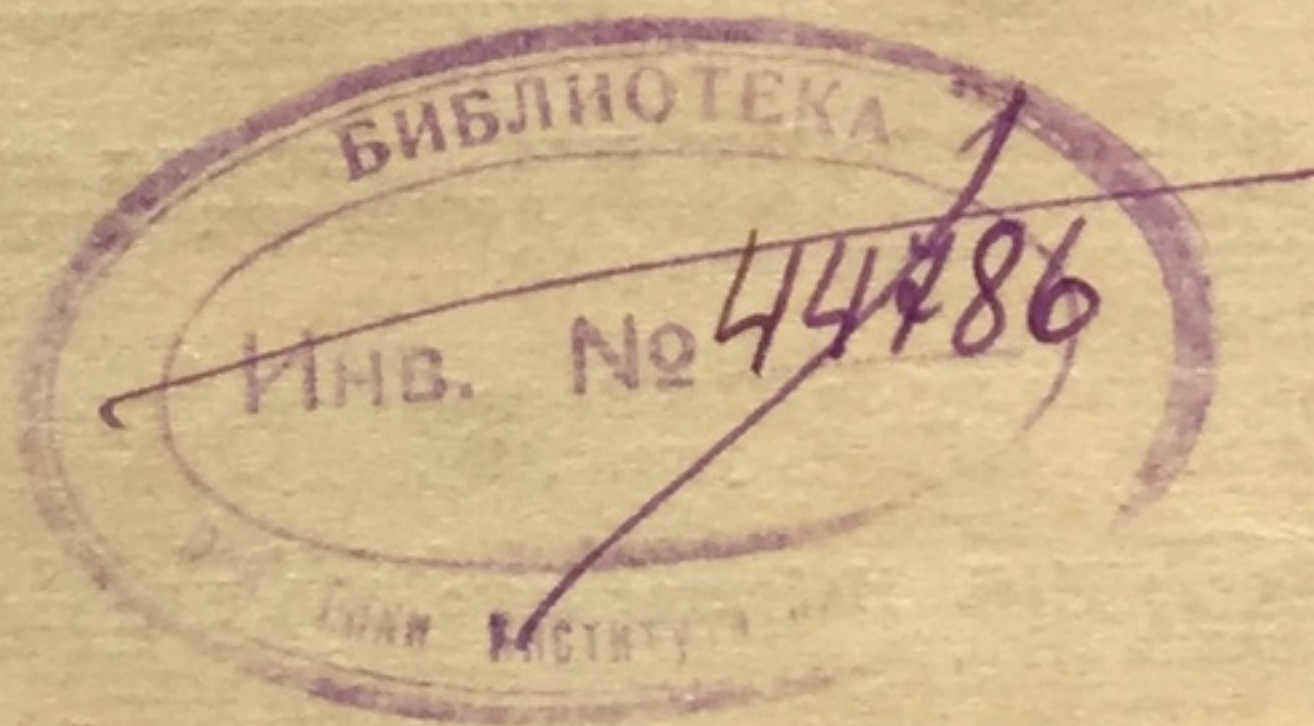
ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ ГРИМА

1. *Композиция* 151
Грим как компонент образа (151). Основные этапы работы над гримом (151). Подготовительный этап в композиции грима (152). Создание проекта грима (153). Выполнение грима (159).

Приложение

- Парики и прически* 163
Прически: ассирио-вавилонские, иранские и египетские (163), арабские (166), еврейские (166), греческие, римские и византийские (167), китайские (171), японские (171). Прически средних веков (172). Русские прически (174). Прически: XV в. (177), XVI в. (181), XVII в. (188), XVIII в. (198), XIX в. (203), XX в. (215).

- Таблицы. Образцы тренировочной работы по технике грима 219
Перечень таблиц 245
Библиография работ по гриму 246



ОПЕЧАТКИ

Напечатано:

Стр. 222, строка 1 сверху
 " 222 " 2 "
 " 226 " 2 "
 " 226 " 3 "

Нормальные губы
 Узкие губы
 Плоский лоб

Подчеркивание височных
 впадин и надбровных
 дуг

Следует читать:

Узкие губы
 Нормальные губы
 Подчеркивание височных
 впадин и надбровных
 дуг

Плоский лоб

Раугул "Грим"

Зак. № 3235

крепе 134

те (140). 139

формы 143

подгото- 151
вление

еврей- 163
е (171).
XVI в.

219

245

246

ОПЕЧАТКИ

Напечатано:

Стр. 222, строка	1	сверху
" 222 "	2	"
" 226 "	2	"
" 226 "	3	"

Нормальные губы
Узкие губы
Плоский лоб

Подчеркивание височных
впадин и надбровных
дуг

Следует читать:

Узкие губы
Нормальные губы
Подчеркивание височных
впадин и надбровных
дуг

Плоский лоб

Раугул "Грим"

Зак. № 3235

Наклейка крепе 134

ном свете (140). 139

3). Трансформи- 143

(151). подгото- 151
3). Выполнение

е (166), еврей- 163

100 100 100

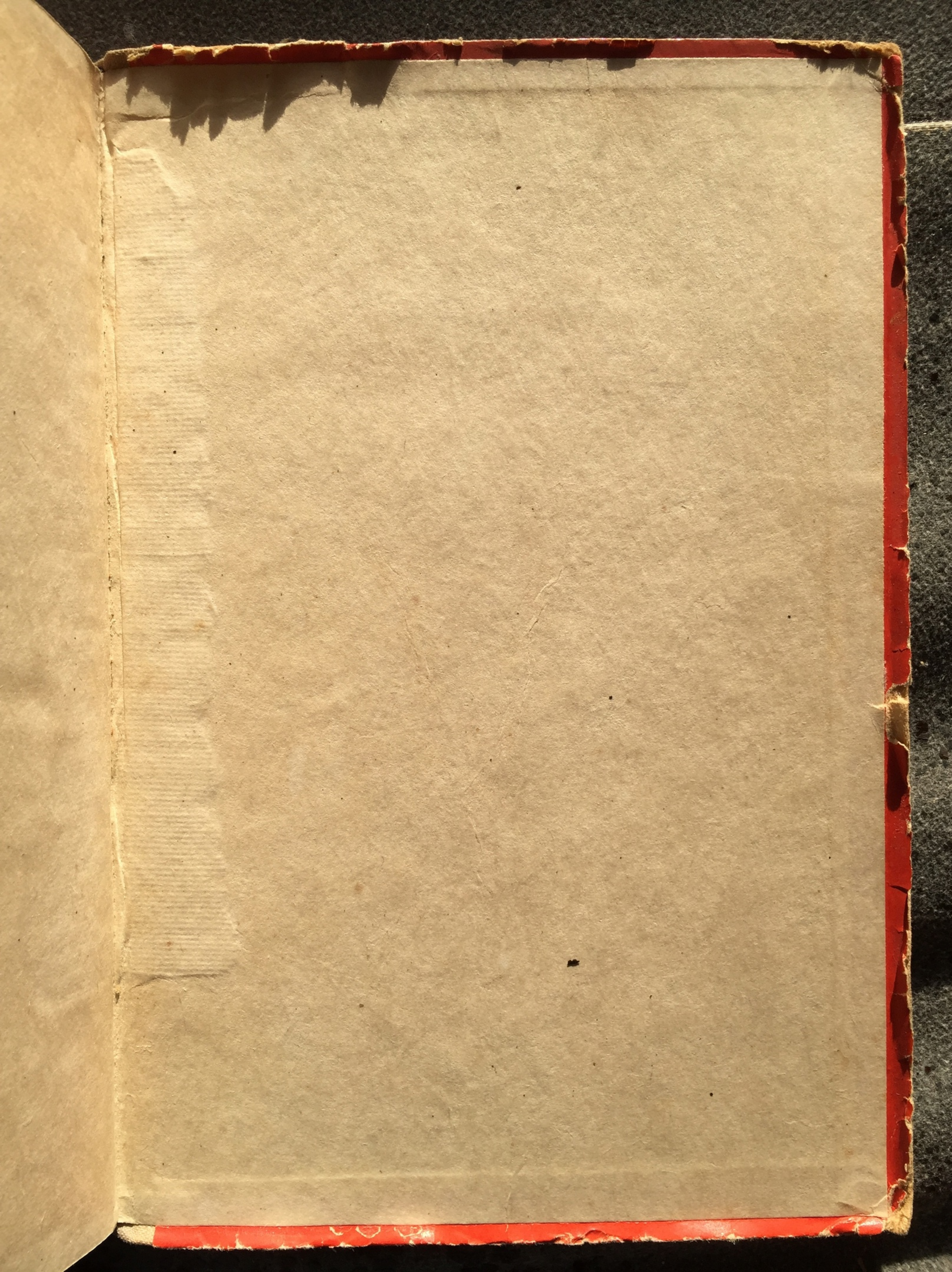
100 100 100

100 100 100

100 100 100

100 100 100

14



8 РУБ.









2:57 / 8:47













NAPOLI - Museo Nazionale - Cibele in trono.



ROMA-Talia, musa della Commedia (Museo Vaticano)

TALIA



НИНА КУКОВЕРОВА

Ленинградскую пионерку Нину Кукуверову Великая Отечественная война застала в деревушке Нечеперь. Как только в деревню вошел враг, Нина начала помогать партизанам. А потом и совсем ушла в лес к партизанам и стала разведчицей. Однажды ее послали в деревню Горы, где расположился карательный отряд. Нина притворилась нищенкой, попрошайкой, вошла в деревню и все подробно разглядела: где штаб, где арсенал, склад горючего. А ночью партизанский отряд разгромил фашистов, Нина указывала командиру все, что высмотрела днем. Много славных боевых дел совершила девочка, но однажды ушла в разведку и не вернулась... Нина Кукуверова награждена медалью «Партизану Отечественной войны» 1-й степени и посмертно орденом Отечественной войны 1-й степени. В 74-й школе (ныне 34-я школа-интернат) Петроградского района Ленинграда на вечерней линейке пионерской дружины, куда Нина Кукуверова зачислена навечно, первым называют ее имя.





НИНА КУКОВЕРОВА



САНЯ КОЛЕСНИКОВ

Санька. Саня. Сан Саныч... Так называли его боевые друзья. А в указах о награждении звучало неизменно гордо и весомо — Александр Александрович Колесников.

Этот отважный пионер — а победу он встретил четырнадцатилетним! — награжден орденом Славы III степени, орденом Отечественной войны I степени, медалями «За отвагу» — дважды, «За освобождение Варшавы», «За взятие Берлина», «За победу над Германией»...

Сане удавалось то, что оказыва-

лось не под силу взрослым — добывал разведывательные данные буквально под носом у врага. Ему поручили выяснить, куда ведет стратегическая ветка железной дороги, та, что усиленно охранялась фашистами. Саня проследил весь ее путь, а потом, взбираясь на деревья, обозначил его кусками белой материи — с самолетов цель видна была отлично.

Однажды разведчики получили задание взорвать мост. Двое суток вели они наблюдение за охраной — не подобраться, казалось, было к

мосту. И тогда Саня, прихватив взрывчатку, забрался в ящик под вагоном товарняка и, когда поезд приблизился к мосту, поджег бикфордов шнур. Внизу блеснула вода, Саня прыгнул — и тут же страшный взрыв сокрушил и состав, и мост.

Фашистский катер подобрал мальчика. Саню пытали, распяли на стене. Но разведчики отбили своего юного друга, героя. Потом был госпиталь, потом снова родной полк и победный путь до самого Берлина!



ЮТА БОНДАРОВСКАЯ



ЮТА БОНДАРОВСКАЯ

Ленинградскую пионерку Юту Бондаровскую Великая Отечественная война застала в деревне под Псковом. Фашисты заняли деревню, и Юта начала помогать партизанам: расклеивала листовки, носила взрывчатку, была связной. Когда полицаи напали на ее след, девочка совсем ушла в лес к партизанам. Ей было тринадцать лет, и ее хотели отправить на Большую землю, но она наотрез отказалась, Юта была отличной разведчицей. Прикинувшись нищенкой с сумой ходила она вокруг гитлеровцев, просила хлеба даже у них, высматривая и выведывая нужные партизанам сведения. С автоматом в руках она участвовала в боях. Когда партизаны соединились с Советской Армией, Юту опять хотели отправить в тыл, но она осталась с партизанами — освобождала Эстонию. Погибла Юта в жестоком бою у эстонского хутора Ростов. Юта Бондаровская посмертно награждена орденом Отечественной войны 1-й степени и медалью «Партизану Отечественной войны» 1-й степени.





IX - 16 — Scène de Comédie grecque (Sculpture antique).
Fernand Nathan, Editeur, Paris. — 1041

**ВСЕГДА
не верьте
тому что
кажется,
верьте
ТОЛЬКО
доказательствам.**



Чарльз Диккенс. «Большие надежды» 1861 г.